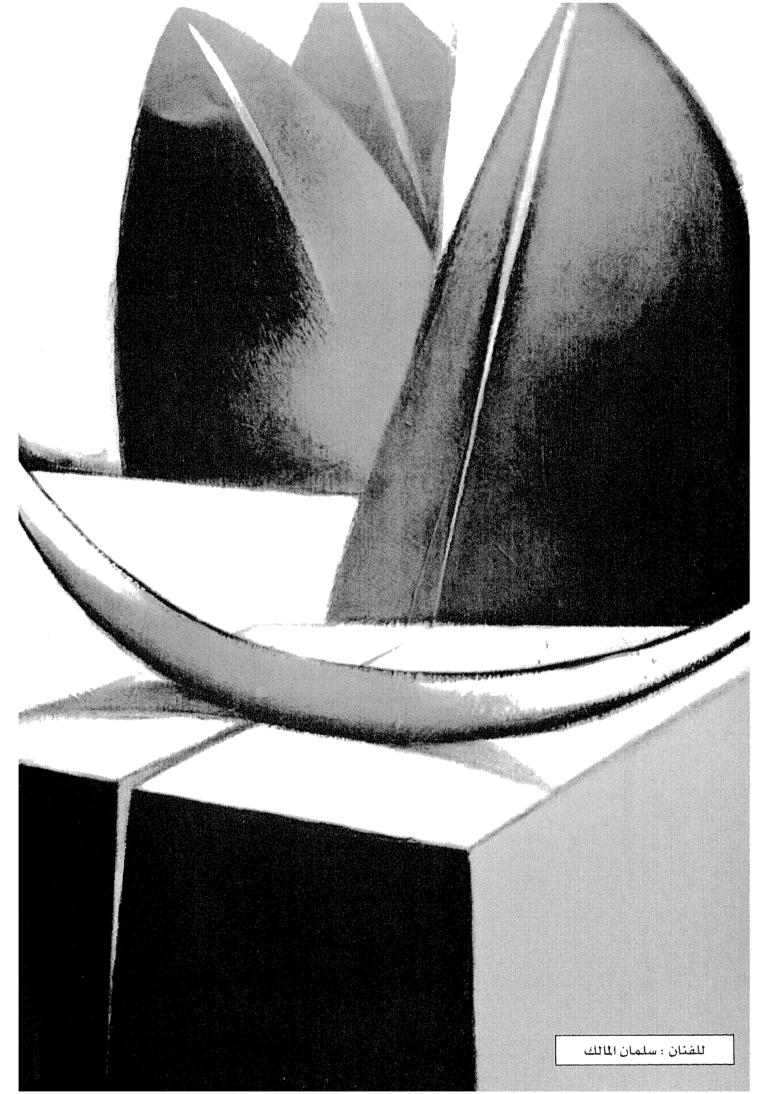

العدد الثالث عشر بعد المائه
عمّان
مجلة ثقافية شهرية



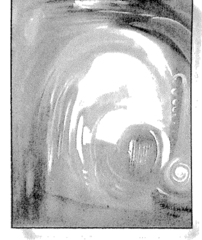
للفنان : سلمان المالك

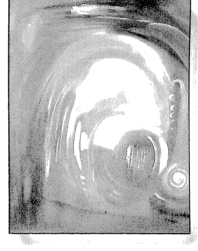
بين الانتهازية السياسية والشللية الثقافية

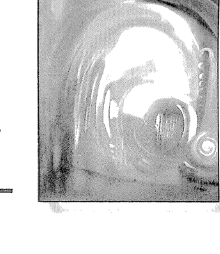
... هذه ظاهرة لم نألفها من قبل، وأقصد أن تنتقل العدوى من الحالة السياسية، إلى الحالة الثقافية في خطابنا وممارساتنا بحيث أصبحت الظاهرة تعبر عن " عملة" ذات وجهين شديدي الشبه.

في الحالة السياسية في العديد من أقطارنا طفت على السطح ظاهرة تعكس تقاليداً لا تفرض احترامها على الغالبية المستنيرة بين الشرائح الاجتماعية، بل لعلها تثير الاشمئزاز والرفض والاستهجان، والمقصود بهذه الظاهرة أن المسؤولين وهم في مواقعهم على قمة الهرم الوظيفي الذي يعفيهم من المساءلة، ويمنحهم سلطة إصدار القرارات المصيرية، مثلما يغدق عليهم الامتيازات المادية والمعنوية، فإن الحياة في نظرهم أشبه بجنات النعيم، وان المجتمع لا ينقصه شيء ما داموا في تلك المواقع التي يشغلونها، فإذا ما تطلبت الظروف والمعطيات المستجدة محلياً وعربياً ودولياً أن يغادروا تلك المواقع لاستبدالهم بطاقات أخرى تملك من الإمكانات أفضل مما يملكون، فإنهم سرعان ما يرسمون صورة قاتمة وسوداوية لحاضر مجتمعهم ومستقبله، وفي اقل من ساعات معدودة على عملية التغيير تلك، وهذه الحالة يمكن فهم أسبابها، ودوافعها، ومبرراتها، دون الحاجة إلى إعمال الفكر والعقل، أو التحليل العلمي أو المنطقي للأسباب التي تدفعهم لانتهاج هذا السلوك غير المبرر وغير الأخلاقي أيضاً فالأسباب التي تقف خلف ذلك لا تتعدى أن هؤلاء الأشخاص سيفقدون ما اعتادوا الحصول عليه من امتيازات لا حصر لها بفقدان تلك المواقع. ولكن المأساة هي انتقال هذه العدوى إلى الشرائح الثقافية لتصبح ظاهرة مماثلة لتلك دون أية مسوغات أو مبررات أخلاقية أو معنوية أو منافع مادية، ذلك أن المثقفين في طول هذا الوطن العربي وعرضه يعانون من التجاهل، والتغييب، والإهمال لأبسط حقوقهم في العيش بظروف إنسانية لائقة بهم، وبما يمثلونه، وما يطمحون إليه دعماً ومؤازرة لطاقات إبداعية قادرة على التوعية، والتثقيف، والتحريض الإيجابي للاعتصام بثوابت الأمة ومخزونها الثقافي والمعرفي. ولكن الذي نشهده يمثل صورة مغايرة لذلك كله، وربما في كثير من الأحيان يأخذ أشكالاً أكثر إيلاماً للنفس مما ذكرته في الحالة الأولى، وبدلاً من تعميق التقاليد الثقافية والمعرفية السائدة في كثير من المجتمعات المتحضرة من حولنا في هذا العالم. فإنهم يكرسون حالة من الشللية، والمزاجية، والعدائية الشخصية، وسباقات محمومة جرياً خلف أضواء إعلامية لا تضيف شيئاً يذكر إلى رصيدهم الحقيقي، والذي يحدث - كذلك - أن البعض لا يرى سوى ما يكتب هو، وما ينجح في تحقيقه عبر علاقات شخصية تتخللها بعض المنافع الهشة لمن يستقطبهم بوسائل ملتوية لكيل المدائح الأسطورية لإنتاجه الذي يفاخر به عدداً لا سوية يعتد بها. وما زلت أذكر أنني سألت أحد الأصدقاء من الروائيين عن رأيه في واحد ممن حصلوا على جائزة مرموقة لها اعتبارها في الشأن الثقافي عربياً وإقليمياً، عندما قال لي دون أن يرف له جفن، أن المذكور " شبه أميّ ". ولا تزال هذه الواقعة تتكرر وبأشكال مختلفة ومتباينة هنا وهناك، في أوساطنا الثقافية والتي لا تجد حرجاً في تكرار ما قاله صاحبنا هذا، كلما ابتعدت الغنيمة أو جزء يسير منها عن حدود منفعتها.

رئيس التحرير

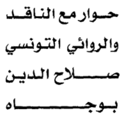






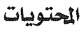
الغلافان الأول والأخير

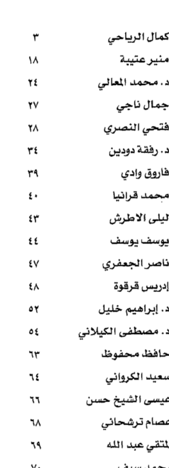
للفنان بسام نصر



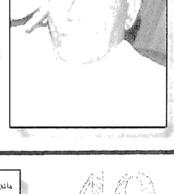
حوار مع الناقد والروائي التونسي صلاح الدين بوجاه

المحتويات





18



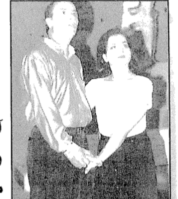
أناشيد الحرية بين يدي عمر

40



أزمة المثقف بين العاطفة والسياسة

48



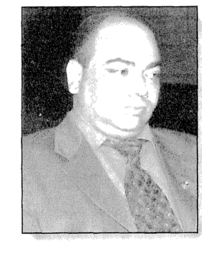
آلية التجريب وتوظيف التراث في مسرحية العشّيق

AMMAN
عمّان
113
تشرين ثاني / ٢٠٠٤
تصدر عن
امانة عمّان الكبرى



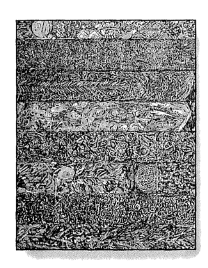
مسرحية لسبب أو لآخر للفرنسي جاك لاسال





جمالية التلقي عند مدرسة كنستانس الألمانية





حصاد عمان التشكيلي

المراسلات
باسم رئيس تحرير مجلة عمان
امانة عمان الكبرى
ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠
هاتف ٤٦٣٥٠٨٣
البريد الالكتروني: e-mail: Amman_mg@go.com.jo

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٢٠٠٢/٨٣٣ /د)

التصميم والاخراج
ريما أحمد السويطي

الرسوم بريشة
كفاح آل شبيب

ملاحظة

- ترسل الموضوعات مطبوعة ولا تقبل إلاّ النسخة الاصلية.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.



حكاية نخاس الحكايا أو قصة الكاتب صلاح الدين بو جاه

حاوره : كمال الرياحي تونس

تجذف بك سفينة إبداعه نحو عوالم التراث السردي فتشتمّ منها عبق المخطوطات وكتب التراجم و أدب الرحلة، وتجنّح بك السّفينة لتحملك في طبق طائر وتقذف بك في مجرّات مظلمة من العبث والسريالية فتتقلب في مناخات كابوسية تذكّرك بعوالم كافكا وترمي بك أمواج السرد أحيانا في عجائبية غريبة تبقى عندها مشدوها هل أنت عند ماركيز أم أنت في جراب السندباد تشاركه رحلاته أم أنت بطل من أبطال المخيال الشّعبي، وتنحرف بك السفينة مرة نحو عوالم اللاّمعقول فتدخل بك "مقاصير" السحر والشعوذة والطفولة الملتبسة لتكرع من نهر الأسرار وعوالم الغيب وتأسرك مرّة كتابة الجسد وكتابة الأشياء ولغة الكتابة. من هو؟ هو بكل سخف الأسماء واختزاليتها المميتة: صلاح الدين بو جاه من أهمّ الأصوات الروائية في تونس، لفت إليه أنظار النقّاد والباحثين منذ نصّه البكر "مدوّنة الاعترافات"١٩٨٥ فنزل هذا النصّ ضيفا على بحوث جامعيّة كثيرة في تونس وخارجها وما زال إلى اليوم يغري النقّاد والقرّاء معا لما توفّر فيه من صنعة روائية غير مسبوقة استفادت من الأشكال السردية التراثية. لم يتوقّف بو جاه عند هذا النّص بل ظلّ يباغتنا كلّ حين بنص جديد رغم مشاريعه الجامعية ونشاطاته السياسية التي نحسب أنّها أكلت من وقته الإبداعي الكثير.



صلاح الدين بو جاه

ولد بالقيروان سنة ١٩٥٦ ليكون كاتبا تونسيا متميّزا يسهم في الحركة الثقافية العربية منذ السبعينيات. عرف في المشرق العربي بإسهاماته النقدية والقصصية والروائية. صدرت أعماله في كل من تونس وبيروت والقاهرة ودمشق. عضو باتحاد الكتاب التونسيين واتحاد الكتاب العرب. انتمى إلى الجامعة التونسية منذ منتصف الثمانينيات. شغل خطة عميد كلية الآداب بالقيروان. عضو الجمعية المغربية للآداب المكتوبة بالفرنسية وعضو هيئة تحرير مجلة الحياة الثقافية. قدم عديد البرامج في الإذاعة والتلفزة وحصل على الجائزة الوطنية للآداب سنة ٢٠٠٣ وناقش أطروحة دكتوراه دولة في الأدب المقارن حول الرواية التونسية المكتوبة باللسانين العربي والفرنسي. من أعماله المنشورة في المجال النقدي:

الأسطورة في الرواية الواقعية - بيروت -١٩٩٠

الجوهر والعرض في الرواية الواقعية - بيروت -١٩٩٢

مقالة في الروائية - بيروت -١٩٩٤

كيف أثبت هذا الكلام؟ تونس -٢٠٠٤

وصدر له في المجال الإبداعي:

مدونة الاعترافات - تونس -١٩٨٥

تصاريف الحياة والتجارب وتنوع الاطلال الثقافي العام والروائي الخاص ادت بي الى تغيير ملامح اسلوبي بعكس البدايات

التاج والخنجر والجسد - القاهرة -١٩٩٢

النخاس، - تونس ١٩٩٥

السيرك - بيروت ١٩٩٧

سهل الغرباء، - تونس ١٩٩٩، - القاهرة ٢٠٠٠

لا شيء يحدث الآن، - تونس ٢٠٠٠، - القاهرة ٢٠٠٣

من مخطوطاته:

وجوه، بورتريهات

حمام الزغبار، رواية

هذا الحوار يسلّط الضوء على تجربة الرجل القصصية والروائية ويحفر عميقا في ملامح بوجاه بحثا عن حقيقة الطفل الذي يحمله، وعن المناخات التي أثّرت فيه فدفعت به إلى ارتكاب الكتابة، في اللقاء سياحة مختلفة في فضاءات السحري والعجائبي والكابوسي والسياسي.

الشيء بين الجوهر والعرض



صلاح الدين بوجاه

لا قيمة لدراسة الابعاد الاجتماعية الا في كنف التعامل مع الاغراض الوجودية الكبرى مثل الحياة والموت والولادة واللذة والالم

■ **قرأنا لك حديثا عن روايتك البكر "مدوّنة الاعترافات والأسرار" تقول فيه: "العمل الأول يختزل تجربة صاحبه إذ يكون بمثابة البذرة التي تختزل حلم الشجرة"، الآن وقد مرّ على روايتك البكر ما يناهز العشرين سنة ألا تزال ترى فيها البذرة التي قام عليها مشروعك الرّوائي أم أنّ هذا المشروع قد اتّخذ مسارات مغايرة وطرّق سُبُلا لم تكن في ذهنك إبّان فراغك من الرواية نطفة المشروع؟**

- "البذرة التي تختزل حلم الشجرة"، هذا تعبير قديم يُفيد أنّ المشاريع تكون مختزنة في كلمة أحيانا، أو فكرة، أو ما دونها، والحق أنني اليوم، بعد مرور سنوات طويلة عن بداياتي الأولى أعود لتأكيد هذه الفكرة! فكرت أولا في قول العكس، كأن أقول أن مشروع الكتابة عندي قد اتّخذ مسارات كثيرة جديدة بحيث بدا مختلفا عن استهلالاته، ثم استقر الأمر عندي دون عناد أو مناكفة للجزم بأن "مشروع الكتابة"، إن كان لي مشروع كتابة حقا، قد انطلق مع بداية السبعينيات حين أقبلتُ على عرض قصصي القصيرة الأولى على مجلات تونسية وعربية.

وأجدك تعيدني إلى بداية الثمانينيات، وبالتحديد إلى المقدّمة التي شفعتُ بها "نصّي" الأول. فعلا طال الحديث بعد ذلك، فهناك من قال إنه لا جدوى من أن يُرفق النص الأول بمقدمة، وهنالك من رأى أنها غير مناسبة لنص قصير، فادعاءاتها كثيرة متنوعة، ومُنجزه محدود قليل!!

موقفي لم يتغيّر! لا أجدني اليوم مدفوعا إلى تبرير أي شيء أو الاعتذار عن أي شيء! كل ما هنالك أنني أعلن الآن أنّ تصاريف الحياة والتجارب، وتنوع الاطّلاع الثقافي العام والروائي الخاص قد أدّت بي إلى تغيير ملامح أسلوبي، بحيث بدا مختلفا عن البدايات. وهذا طبيعيّ، فليس هنالك من يُحافظ على السمات الأسلوبية نفسها، وعلى معالجة القضايا ذاتها. لهذا أعود لتأكيد الجملة التي افتتحنا بها هذه الكلمة "البذرة التي تختزل حلم الشجرة". هذا لا ينفي أن "المشروع" قد اتّخذ مسارات مغايرة وطرق سبلا جديدة لم تكن في ذهني إبّان الفراغ من الرواية النطفة. ولا أخفي هنا أنّ أسعد لحظات حياتي كانت تلك التي قال فيها الأستاذ توفيق بكار والناشر الأستاذ محمد المصمودي، في دار الجنوب بتونس، بعد أن دفعتُ إليهما بعملي الموالي لرواية "النخّاس": "فعلا، هذا أيضا موسومٌ بأسلوب بوجاه / C`est du Bougeh". في ذلك الوقت علمتُ أنّني قد تمكّنتُ من ابتداع أسلوب خاص بي، والأسلوب هنا لا يتعلّق بظاهرة اللغة فقط، إنّما يتّصل بحيثيّات السرد، والمضامين أيضا! وقصارى ما هنالك أن "مدوّنة الاعترافات والأسرار" كانت تتضمّن اهتماما بـ"المفارقة" و"تعريضا بالمستقر" و"اختيارا للألفاظ النقيّة" في الغالب الأعم و"ميلا إلى الحلم والفنطازيا والعبث"، وهذه هي ذاتها السماتُ التي تطبع أعمالي الموالية حتى اليوم. كل ما هنالك أنها قد اتّخذت ألوانا جديدة، وأضيفت إليها ظلال أخرى مستحدثة، وخاصة في مجال التخفّف من "صفوية اللغة" واسلاس القياد نحو استعمال العربية قريب من اليومي، أو قُل "إنّه يميل إلى أن يكون قريبا من الجملة العربية العادية اليوم". والحق أنّ الأمر عندي ليس من باب التألّق، إذ التعلق القديم بالفصحى هو الذي يعيدني إلى طفولتي، وإلى كتب الوالد، وإلى المدوّنة التراثية التي نهلتُ منها.

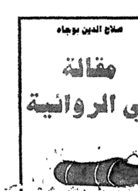
■ **انشغلت روايتك البكر في نزعتها التجريبية بالهاجس اللغوي أو "الواقع اللغوي" كما عبّرت عنه فكانت اللغة تجهد لتتماسّ مع الأعجاز بما طفحت به من شاعريّة، و ما توفرت عليه من ترميز وما انبنت عليه من تكثيف، أهو الإيمان بأن المشروع الرّوائي هو مشروع لغوي أوّلا وأخيرا أم أنّه الانتصار للغة بوصفها إحدى المكوّنات المهمة والركائز القويّة لحضارة من الحضارات؟**

- النزعة التجريبية، والهاجس اللغوي، والرمز، والأبعاد الحضارية... كانت الركائز التي انطلقتُ منها. كنّا في منتصف السبعينيات نستند إلى نصوص متباينة: مدونة كرم ملحم كرم، "الإنسان الصقر" لعز الدين المدني، "حدّث أبو هريرة قال" للمسعدي... فضلا على نماذج كثيرة من النشر العربي القديم التي استهواني الاطلاع عليها، والاستناد إليها، بالإضافة إلى التراث الغربي متمثلا خاصة في مزيج من كافكا، وجان بول سارتر والشعر الحديث، على يد أعلامه المعدودين مثل بودلير ورامبُو وفرلين! هذا هو المزيج غير المتجانس الذي استند إليه، فإذا أضفتَ إليه القرآن الكريم، والأناجيل، انتبهت إلى أنه أمشاج شتّى من الغرب والشرق تمازجت بالشائع من أدب الستينيات والسبعينيات. بيد أن محاولاتي الأولى، مثل كتابتي الراهنة، لم تنتهج درب "الأدب المناضل" أو "الواقعيّة الاجتماعية"، كتابتي ردة فعل على هذا التيّار، باختياراته الأسلوبية والمنهجية ومواضيعه وأغراضه.

بالنسبة إليّ لا قيمة لدراسة الأبعاد الاجتماعية إلا في كنف التعامل مع الأغراض الوجودية الكبرى، مثل الحياة والموت، والولادة واللذة والألم والبداية وخوف النهاية. ليس الأدب فعلا سياسيا أو اجتماعيا أو ثقافيا... إلا في نهاية المطاف! إنه فعل عميق جاد يرقى إلى مستوى النصوص الكبرى، الشعر، المسرح اليوناني، الكتب السماوية. لهذا أتشبّثُ بسعي النص النثري العربي إلى الشاعرية، أو قُل تشبّث النثر بأفق الشعر يمتح منه أساليبه ويعالج قضاياه.

ليس الأدب سعيا سياسيا أو اجتماعيا، وليس الأديب رجل صحافة، أو رجل ضرب من الأحزاب. الأديب أرفع من هذا!! أو فلنقل أنه مختلف مغاير، وكفى! لكل مهمّته ووظيفته. لهذا نجزم بأن الأديب ليس مترجما، كما أنه ليس رجل معارضة!

الأديب "معارض" بالمعنى العميق، بل العميق جدا. الأديب ليس معارضا سياسيا، إنه "معارض" للمجتمع، معارض للخيارات الإنسانية الكبرى. . . من حيث هو مسهم في الجدل الأصيل حول الإنسان، وتجربته الروحية العميقة. بهذا المعنى ندرك أنّ الأديب محرّك للوجود، ومُثَوِّرٌ للمستقرّ، ومُسهم في معارضة التفسيرات القاصرة المحدودة، ومُشجّع على تبنّي التوازن الروحي في وجود لا يكاد يؤمن إلاّ بالظاهر المادي المحسوس.



على هذا الأساس ينبغي أن ينهل الأدب من التجارب الصوفية، ويكون فنطازيا سرياليا في بعض توهّجاته الكبرى!

■ **لامك بعض النقّاد على التوطئة النقدية التي أردفتها بروايتك "مدوّنة الأسرار" ورأوا فيها إسقاطا كان يجمُلُ بالكاتب تركه للنقاد والاكتفاء بتقديم عمله الإبداعي، تاركا إياه يتحدّث عن نفسه دون أن يسطّر له التأويلات الممكنة أو يشرح له ما أشكل أو يساعد القارئ على فتح مغالقه فيظلّ النص بذلك ببهائه ورونقه، وقد لاحظنا عزوفك عن هذه المسألة /التوطئة في أعمالك اللاّحقة، أكان ذلك من باب تطييب خاطر النقاد أم أنه اقتناع فعلي بأن ما تطلّبته باكورة أعمالك الرّوائية من توضيح بوصفها العمل البكر لا تحتاجه بقية رواياتك؟**

– فعلا، العمل الأول يختلف دائما عن الأعمال اللاحقة، وقد سلف أن أكدتُ أنه "مثل صندوق الأم يحوي "ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر". إنه يحوي المتناقضات المتنوّعة الكثيرة، لذلك يحسن أن يُشفع بمقدمة تدعمه وتفسر مغاليقه وتسنده. والحق أن وضع مقدمات بين يدي الأعمال ليس بالبدعة، خاصة بالنسبة إلى الأعمال الأولى. . . سواء من قبل الكتاب أنفسهم أو من قبل بعض أصحابهم. انظر على سبيل المثال سلسلة "عيون المعاصرة" تجدها تضم أفضل المقدمات التي أنشأها كتاب، أو نقاد، يتناولون العمل المنشور بالنظر الأدبي الرفيق، فيضيفون إلى فهم القرّاء ويمهّدون الطريق أمامهم.

ولعلّ الحرج الذي قابل به النقاد مقدّمة العمل الأول "مدوّنة الاعترافات والأسرار" يعود إلى أنها كانت فعل بين "المقدمة" و"البيان"، أو لعلها كانت إلى البيان أقرب. فعلا كانت بيانا مشفوعا بأنموذج مما يدّعي صاحب البيان. وكان من الطبيعي أن ينشأ تفاوتٌ بين النظري والتطبيقي، فضلا على أن الناس لا يستطيبون بيانا يصدر عن كاتب لم يُنشئ حتى ذلك الحين إلا بعض القصص القصيرة المنشورة في عدد من المجلات. لعلّهم كانوا ينتظرون بيانا ممّن ترسخت قدمهم في عالم الكتابة القصصية. لهذا نشأ عندهم حرج واسع بين قبول "المقدمة–البيان" أو رفضها، ورفض العمل الإبداعي الذي يصحبها.

■ **جاءت لغة روايتك "مدوّنة الاعترافات" مع قوّتها ومتانتها لغة شفافة ومتألقة، كثيرة الرواء، مفعمة بالشاعرية. أكان ذلك راجعاً إلى كثافة حضور الذات في الرواية بوصفها العمل البكر أم هو الحنين يشدّك إلى التجربة الشعرية أم هو الاعتقاد في أن الطابع الشعري ضروري لتقع الرّواية من الأنفس المتلقية موقعا حسنا؟**

– أجنَحُ إلى الإقرار بالعفوية. لهذا أقول هنا: تلك هي الطريقة التي كنت أحسن استعمالها. فعلا، ذلك هو الأسلوب الذي ورثتُ عن الأغاني، ونشوار المحاضرة والكامل، والعقد الفريد، والمقامات، والأدب الكبير، فضلا على مطالعاتي الغربية التي تحتفظ منها "المدوّنة" خاصة بعمل شهير، سلف أن نوهتُ به، هو "التحوّل" فرانز كافكا. كنت في ذلك الوقت قد قرأتُ "التحوّل" فرافقتني كثيرا، لم أكن قد اطّلعتُ بعد على ما نشأ حولها من نقد، بل ما تراكم من آلاف الصفحات حول الكتابة عند فرانز كافكا، وحول تمثيله لمرحلة مهمّة في تاريخ الرّواية الغربية. لقد شعرت بقيمة الكتاب، وأغوتني بنية كتب أخرى لكافكا، مثلا "المحاكمة" أو "القضية"، فانتبهتُ إلى أننا إزاء مشكلة وجودية أصيلة، فضلا على الإحساس بالحصر الذي يخصص عصر كافكا. في ذلك المجال من العبث، والإحساس بضيق الكائن، تحرّكت رغبات الكتابة عندي، فألفيتني في عملي الأول أحن إلى بهاء الأسلوب (فيما ورثتُ عن قراءاتي العربية) وإلى أشكال البنية وتداخلها، وتعقد المعاني. لهذا كانت "المدونة" عملا مثيرا للاستفهام خاصة ببنية الحاشية والمتن، التي استعارها للمرّة الأولى في تاريخ الرواية التونسية المعاصرة.

■ **راهنْتَ رواياتك إجمالا ورواياتك البكر تحديدا على التراث اللغوي تنهل من منابعه وتستلذّ ثماره المعتّقة وتنثر عنه غبار الزمن باعثة فيه روحا جديدة تستجيب لإشكاليات المرحلة. فهل ترى أنّ الاستفادة من الموروث هي إحدى الإمكانات المتاحة للمبدع وهو ينسج نصّه أم أن استلهام الموروث وهضمه وتجاوزه هو شرط إمكان كتابة تتميّز بالخصوصية وبطرق قضايا الراهن؟!!**

– أحتفظ بقولك "إن استلهام التراث، وتجاوزه، هو شرط إمكان كتابة تتميّز بالخصوصية وبطرق قضايا الراهن". أضع استلهام التراث عند ركن الزاوية. فعلا، فهو حجر الأساس بالنسبة إلى كل بناء جادّ ينشد البقاء. ليس في إمكاننا بناء معلم باق إلاّ باستلهام التراث، والانطلاق منه والنسج على منواله. لكنّ شرط التجاوز من الشروط الأساسية في هذا البناء. انظر الهندسة المعمارية مثلا، تجدها تطبّق هذه المقولة تطبيقا رصينا أصيلا كاملا. لهذا فإنني أعتقد أن النصوص الجيّدة تبنى لا محالة على مزيج من النصوص القديمة المستقرّة، أما البناء من عدم، أو قل "ادّعاء البناء من

لا اميل الى التمييز بين المثقف وغير المثقف إنما اريد ان اجزم بأن كلا منهما يعبـر عن المأساة الفعلية الاصيلة بكيفيته الخاصة



عدم" فأمر مردود لا يكون أصلا.

وقد يكون من الطريف أن ألاحظ هنا أنّ تجارب الكتابة عندي قد نشأت، أول نشأتها، تراثية صرفا، وليس في ذلك أية غرابة، إن كنت تحت تأثير الكتب التراثية الكثيرة التي طالعتُ في مكتبة والدي، فانبثقت كتاباتي الأولى من قبيل المحاكاة، فـ"الأدب" بالنسبة إليّ هو ذاك! بالإضافة إلى أنّ والدي الزيتوني لم يكن يعرف مفهوما مغايرا للأدب. أودّ هَهُنا أن أتوقف بعض الوقت للإلحاح على دور والدي في تكويني، خاصة في المرحلة الأولى، لقد كان معلما فعليا بالنسبة إليّ، معلما في الصرف والنحو، بل في الرياضيات والعلوم الطبيعيّة. . . قل إنه المعلم الشامل، وكفى. جعلت شخصيّته بقية شخصيات المدرسين في الابتدائي والثانوي تمضي غير ذات قيمة، إلا فيما ندر! وقديما كان النقاد حين يكتبون ترجمة أديب أو شاعر يشيرون إلى شيوخه. شيخ شيوخي كان والدي، بتكوينه التقليدي الذي كان يميل إلى النثر، ولا يحفظ من الشعر إلا شواهد قليلة دالة، بالإضافة إلى إشاراته المتكرّرة إلى المعلّقات.

في هذا الباب يمكن أن أقول إن تجربتي في الكتابة تستند إلى طبقات، بل هي طبقات متراكمة: الطبقة التقليدية التي ورثت الأدب عن بداية القرن العشرين (أو قل آخر التاسع عشر) مع جبران خليل جبران وكرم ملحم كرم خاصة، ثم عقبتها طبقات شتّى متنوّعة بدخول الفرنسية في تكويني، وإضافة عوالمها الشيّقة جدا، خاصة عالم السريالية الذي بقي عالما شيّقا جدا، إذ أتاح التعبير عن العقلاني، والتخييلي الاستيهامي في وقت واحد! في طفولتي كنتُ أسأل نفسي كيف أعبّر عن خيالات الصبا الأول بكيفية رصينة متوازنة، ثم حدث انشطار عندي فصرتُ أميّز بين العالمين. . . حتى كان كافكا من ناحية، والسريالية الفرنسية من ناحية أخرى، فتمكّنتُ من قول الهجنة التي تسكنني. لذلك تعثر في كتاباتي اليوم (في تناولي لقضايا الحياة والموت والبداية والنهاية والمتعة والألم) على مزيج غير متجانس بينها جميعا!

■ **قال بعضهم إنّ بنية نصّك "مدوّنة الاعترافات. . ." يعتريها شيء من التفكك على ما في النص من طرافة فكرة وسلاسة لغة وثراء خطاب، بهذا المدى الفاصل بين زمن كتابة الرّواية وزمن قراءتك لها اليوم. هل ترى فيها هذا الرأي أم ترى أن كفاءة التلقّي لا تزال تنفر من الجديد الصادم وتأنس بالقديم المألوف؟ ألا ترى معي أن الذائقة الرّوائية والإبداعية عموما تكشف عن ملامح الذهنية العربية الشرقية وعن آليات اشتغالها؟**

– ليس القارئ مجبرا على "رأب الصدع". في البداية كنت أحمله ما لا يحتمل، فأقول إنه ينبغي أن يُسهم في كتابة الرّواية برأب الصدع، أو تصوّر النقائص وملئها. والحق أنني أميل اليوم للإلحاح على أن العمل الأول "مدوّنة الاعترافات والأسرار" كان فعلا "عملا أولاً"، بما يتضمّنه ذلك من إشارات إلى البكارة والبداية واكتناز التجربة. . . لكنه أيضا كان عملا أولاً من حيث النقائص الكثيرة التي يتضمّنها. كنتُ أوحيتُ فيما سبق أنّ الاستناد إلى التراث بالنسبة إليّ يعود إلى سببين: أوّلهما تكويني وأثر والدي، وثانيهما اختيارٌ معقلن يقضي بوجوب الاستناد إلى التراث. حدث ذلك بإيجابياته وسلبياته. وهنالك مسألة يمكن أن تكون دالة هنا، وهي الاختلاف بين التقبل المشرقي والتونسي. لقد نشرتُ في القاهرة رواية ومجموعتين قصصيّتين، ويمكن أن أقول أن القارئ المصري، أو قل المتأدب المصري، مطلّع على ما أكتب ويقبله قبولا عاديا، أمّا القارئ التونسي فيميّز بين التراثي في "المدوّنة" خاصة و"غير التراثي" مثلما ظهر في الأعمال اللاحقة.

إلى جانب خياراتي الأسلوبية أحيل على "أفق التقبّل". أفق التقبّل في مصر وفي المشرق عموما يختلف عن أفق التقبل في تونس، خاصة أن أعمالي الأولى ظهرت مباشرة بعد انتشار "الأدب النضالي" الذي لا يعني بالنسبة إليّ أيّ شيء، بنضاليته الفجّة وانغماسه المبالغ فيه في الواقع اليومي المعيش.

■ **لنبق مع اللائمين، فنتذكر لك ما عابه عليك الدكتور مصطفى الكيلاني بعدما أطنب في الإعجاب بالرّواية من تجريد فيقول في مؤلّفه: "صلاح الدين بوجاه قد أعاد في هذه المحاولة الروائية طرح إشكالية اللغة الإبداعية في المجال الروائي والمسألة الحضارية معا في زمن نحتاج فيه إلى مثل هذا الطرح بغية إنشاء رواية عربية أصيلة حديثة، ولكنّنا نعيب على هذا الطرح طابعه التجريدي".**

هل كنت قصدت ذلك التجريد حتى يكون عملك الإبداعي أفّاقا ومتحرّرا من حمولات الواقع وما يرشح به من إسفاف، أم أنّك كنت تسير في طريق كان قد بدأ تعبيدها المسعدي بأعماله الشهيرة؟

– هو بين هذا وذاك في الوقت نفسه. فقد سبق أن قلت إنّ ثقافتي الأولى تقليدية، مما جعل أمامي أفقا تقليديا لقول ما أريد أن أقول. قد يكون الأمر ناتجا عن توازن بين تلك الثقافة الأولى، وسعي إلى التحرر من القضايا اليومية التي تثقل الكائن. أما اليوم فأنا أميل إلى التعبير عن أوسع الرموز وأهمها وأبعدها غورا بأحداث إنسانية بسيطة تطبع الكائن. حياة الكائن مثقلة بما يُتيح الإحالة على الأبعد وأكثر ثراء والأعمق دلالة. في أدب محمود المسعدي نعثر أيضا على هذا

صلاح الدين بوجاه



قراءات نقدية



الحوار الدال بين ما هو قريب وما هو بعيد، في أدبه يحدث وفاق عجيب بين بسائط الأمور وعظائمها. لهذا نعلن ها هنا أنه مرحلة مهمة جدّا في تطوّر الأدب العربي عموما، رغم أنه لم يلقَ الشهرة العربية التي هو بها جدير. المسعدي مشهور جدا من حيث الأسهم، لكن القرّاء في المشرق قلّما اطّلعوا على أعماله. بعض النقّاد طالعوا نتفا من "السد" أو "حدّث أبو هريرة قال" والحق أنه ينبغي اليوم أن نعود إلى أدبه بالكثير من التمعّن على اعتباره مرحلة مهمة جدا من مراحل تطور الأدب والفكر.

■ **يقول عز الدين المدني في كتابه التأسيسي "الأدب التجريبي": "وما الأدب التجريبي إلاّ مرحلة مؤقتة وانتقالية ستفضي إلى الأدب الكامل بعد اجتيازها". لماذا طالت هذه "المرحلة المؤقّتة" وطال انتظار هذا "الأدب الكامل"؟ وهل يمكن أن نتحدّث عن جمالية وفنية في العمل الإبداعي خارج سؤال التجريب وألعاب الإطاحة بالسائد؟**

– مع احترامي للأديب الصديق عز الدين المدني لا أعتقد أنّ هنالك أدبا كاملا. الأدب تجريبي أبدا، أما الأدب الكامل فنسعى إليه ونتوق إليه دون أن يكون وجودا فعليا. "موريس بلانشو" يعبّر عن هذه الفكرة الرائعة للجزم بأن الأدب هو "ما نقبل دوما على ابتداعه"، الأدب في حركته وتبدله وتطوره وتغيره. من قبيل التبسيط القول بوجود مرحلتين: مرحلة تجريبية مؤقتة، ومرحلة أخرى نهائية ودائمة. على العكس المرحلة التجريبية هي الدائمة عبر ترافد حلقاتها الكثيرة المتعاقبة. ولا أشكّ في أنّ أفضل نص ابتدعه عز الدين المدني هو قصة "الإنسان الصفر"، بمراحلها القديمة والجديدة المنشورة في "كتاب الأسئلة" لخالد النجار. لقد كانت هذه القصة القصيرة قصة رَحِميَّةً مكّنت الكثير من النصوص من أن تكون. لهذا أجد لها أثراً في ما أكتب وفي ما يكتب إبراهيم الدرغوثي خاصة.

لقد سعت إلى تجريد الأشياء من قداستها، وإلى قول ما يعسر أن يُقال، أو قوله بطريقة أخرى مغايرة، فمثّلت منطلقا حقيقيا للكثير من عيون الأدب اللاحق، حتى "دار الباشا" لحسن نصر تتضمّن فصولا تذكّر بـ"الإنسان الصفر" لعز الدين المدني.

■ **وضعت عبارة "رواية تجريبية" عتبة تلقٍّ في "مدوّنة الاعترافات..." وغابت هذه العتبة عن بقية أعمالك الرّوائية رغم أن هاجس التجريب ظلّ يرافق النصوص. هل يعني هذا أنّ التجريب في النص الأوّل كان سؤالا مركزيا بينما تحوّل في النصوص اللاحقة إلى استراتيجية لطرح أسئلة أخرى قد تكون مضمونية؟!!**

– إشارتك هذه ذكية جدا، إذ تلتقط سمات التجريب وتميّز الموجود منها في النص الأول لمقارنته ببقية النصوص الموالية. مثلما أشرت التجريب جزء من الاستراتيجيا المركزية في صلب النصوص الموالية، إنما لم يعد القضية الأساسية. أما الأسئلة الجديدة فمضمونية. لهذا يُمكن أن أقول إن العمل الأول أعلن إجمالا عن خيارات أسلوبية معيّنة، ثم تأتي الأعمال الموالية لتأكيدها مع تقديم فسحات غرضية مغايرة. فكأنّ الأعمال اللاحقة من قبيل دعم الأصل بإضافات جديدة. لهذا، ومن هذا المنظور أساسا، أقول أنها تنويعات جديدة تدعم الأصل وتُغنيه. أما الأسئلة الجديدة التي تتضمنها فقد سلف أن عبّر عنها محمد الغزّي إذ أعلن أنها أسئلة وجودية، في المعنى العام الواسع.

الأدب الذي يُثير المسائل الأساسية كالموت والحياة واللذة والألم هو الأدب الذي ينغرس في بنية الكائن للتعبير عن حرقته إزاء الاندهاش الأصيل الذي صاحب نزولنا من الجنّة. الطفولة هي جنّتنا الأولى، لهذا تبقى أعمالنا معبّرة عن فترة نزولنا من الطفولة نحو الكهولة والشيخوخة وتركنا ذلك العالم الأول الأثير الرائع العذب. هذا ما قاله الشابي وهذا، وهذا ما قاله المسعدي، والبشير خريف وعلي الدوعاجي... حتى لا نتحدث إلا عن تونس.

■ **يتواتر سؤال السبيل في روايات صلاح الدين بوجاه، هل يعيش المؤلف أزمة الاتّجاه في زمن اندثرت فيه معالم الطريق أم هو سؤال المثقف في كل الأزمنة باعتباره توأم الاغتراب ونزيل غربة دائما وتلك ضريبة "الوعي الشقي"؟!**

– أقول هو "سؤال الإنسان". فعلا لا أميل إلى التمييز بين المثقّف وغير المثقّف، إنما أريد أن أجزم ها هنا بأنّ كلاّ منهما يعبّر عن المأساة الفعلية الأصيلة بكيفيته الخاصة. منذ النصوص القديمة التي التقطناها، منذ الكتب السماوية الأولى، وآثار الفراعنة، ومدوّنات السلالات البائدة... لم يقل الإنسان إلا فكرة واحدة في كل ما كتب: لقد فغرَ فاهُ ليصرخ: آه كم هو رائع هذا الوجود، آه كم هو مروّع الموت، أي لماذا تأتي النهاية بسرعة! تلك هي الجملة الواحدة التي كتبت فيها الآلاف المؤلفة من الصفحات، وأقبل كل أديب، وكل شاعر، وكل نحّات، وكل رسّام، وكل موسيقار للتعبير عن عمقها الكاوي بطريقته الخاصة. أما غير هذه الجملة فخواء لا يُسمنُ ولا يُغني من جوع! لذلك تجد الأدب الجيد مجرّد تنويع على هذا الأصل الواحد الذي يُعبر عن دهشة الكائن الفرد المعزول الأعزل إزاء الحقائق الكبرى في الوجود.

فجأة ننتبه إلا أننا لا نريد أن نقول شيئا، ولا نريد أن نعبّر عن شيء، قصارانا أن نعلن خيباتنا، وحدود أفعالنا، وسعة الفضاء الكوني الذي يشملنا!

■ **قرأنا في روايتك "السيرك" عن ظاهرة أكل لحم الكلب أو "غزال السطح" التي تنتشر في إحدى مناطق الجنوب التونسي والتي يُنكرها أهلها، رغم أن التيجاني سبق إلى تدوينها منذ قرون**

غلبة الجمل الاسمية في بعض رواياتي غير مقصودة ولا احفل بمثل هذه الملاحظات الاسلوبية وقد يكون من مهام النقاد الانتباه الى ذلك

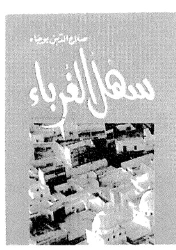
في رحلته الشهيرة. هل في ما ارتكبته شيء من نيّة فضح المسكوت عنه وما يجري في المناطق الخلفية لوجاهة الإنسان المتمدّن وما يعيشه من وحشية ونزعة إلى ارتكاب الممنوع والمحرّم؟!

– هي نزعة أثيرة عندي. أهدف إلى كشف المستور وإزاحة القداسة عن الواجهات الهشة التي كثيرا ما تخفي ممارسات شتى خفية، وعادة أكل الكلب من قبل الأفّاقين والمجرمين والسكارى عادة منتشرة في أكثر من جهة، لكن الناس يتستّرون عليها، على أنها من العادات المكروهة. وكم من عادات مكروهة تخفي الباقات المنشّاة والأفعال الموزونة. عادة أكل الكلب يشيع أنها كانت منتشرة في حي "الرحبة" في مدينة القيروان. وهذا الحي قد جمع الأفّاقين وباعة الحشيش والخمر منذ عصور... حتى أصبح أنموذجا واسعا للمسكوت عنه بكل أنواعه. المسكوت عنه، الجنسي والديني والسياسي أيضا من المسائل التي أصبو إلى الكشف عنها وهتك أستارها. من هذا المنظور يبدو الروائي دارسا أنثروبولوجيا كاشفا منقّبا يُعرّي العورة ويهتك السرّ ويُفضي إلى النقيصة.

الكشف عن النقائص أيضا هدف أسمى يسعى إليه الكاتب، لأنّ وضع الإنسان إزاء ذاته، إزاء حقائقه الأولى البسيطة، هو من أهداف الرّوائي التي ينبغي أن يحتفظ بها ويقدّمها. هذه هي الأهداف التي أتشبّث بها ويعنيني أن أواصل العناية بها بكيفيات مختلفة في ما أكتب. الكتابة في ذاتها تنبع من نزعة نحو إتيان المحرّم، نزعة قصية في أعماق الكائن البشري عموما! وهل أعتى من الكتابة في مجتمعاتنا هذه التي نعتبرها نسيا منسيا، بل عادة سرية مرذولة مكروهة!

■ **قرأنا في "السيرك" إصرارا على إقحام العامية التونسية من خلال مجموعة من الأسماء والأفعال عمدت إلى تفسيرها في ملحق/ذيل، هل كنت تختبر لغة المتداول اليومي أم كنت تريد الإيهام بالواقعيّة أم كان دافعك البحث عن تلك الأسئلة التي أعلنها باختين في تناوله للخطاب الرّوائي؟!!**

– تلك هي الرّواية التي هتف بعد قراءتها الأستاذ بكار: "هذا أسلوب بوجاه!". أقول هذا لأنني فعلا سعيت إلى ترصيعها بألفاظ عامية لخدمة وظائفها السردية أولا، ولاستحضار معجم واقعي تونسي يتماشى خاصة ومعمار الرّواية. الرّواية تُبنى عبر الزقاق والسقيفة والمجالس والمقاصير والمستراقات، وهي جميعا تحيل على المعمار العربي القديم في البيوت القيروانية، وبيوت تونس بصورة عامة، وقد رغبت في اعتماد الكثير من "الأشياء" في تسمياتها العامية الدارجة بيننا تماديا في تصوير الواقع اليومي. ورغم ذلك انتبه "عُتاةُ القرّاء" إلى الأسلوب الخاص بي الكامن في تجاويفها والنابع من بنيتها السردية والملابس لأحداثها. أما مسألة إدراج ثبت يُفسّر العامية فمن اقتراح الأستاذ بكار. ذلك أن النص



كان سيصدر ضمن سلسلة "عيون المعاصرة" مثل نص "النخّاس"، ووضع مقدمة له الأستاذ الصحبي العلاني، وطلب الأستاذ بكار وضع "معجم" في آخره يشرح الألفاظ التونسية للقرّاء في المشرق العربي. لكن ظروف النشر شاءت بعد ذلك أن يصدر النص ضمن "منشورات دار الأدب" ببيروت، قبل أن أعيد نشره على كاهل المؤلف سنة ٢٠٠٢.

■ **لاحظنا غلبة الجمل الاسمية في روايتك "السيرك" والتي تفيد عادة السكون وانحسار الحركة وهو ما يتناقض مع دلالة العنوان الذي يحملنا إلى عوالم الحركة بامتياز. هل هذه المفارقة بين اللغة والمتخيّل من ناحية وبين العنوان والمتن من جهة أخرى من قبيل المراوغة أم المصادفة؟**

– غلبة الجمل الاسمية... مجرّد صدفة غير مقصودة، إلى حدّ اللحظة لم أعد إلى النص للقيام بإحصاء غلبة هذا النوع أو ذاك من الجمل عليه. والحق أنني لا أحفل كثيرا بمثل هذه الملاحظات الأسلوبية، لأنها مما يُرهق الرّوائي ويضع الأغلال في أقدامه. قد يكون من مهام النقاد أن ينتبهوا إلى مثل هذا، لكن حركة النص، ودلالات الشخصيات داخله، وأبعاده المعنوية تبقى حرة متحركة بعيدة عن هذا أو ذاك من التفسيرات التي تبقى مجرّد تأويلات.

■ **تمرّ بنا فصول روايتك من خلال عناوينها من الزقاق إلى السقيفة الأولى فالثانية ثم وسط الدار فالمجلس الكبير ثم المستراق مرورا بالمقصورة لتخرجنا من الخوخة. في هذه العنونة مبرّرات كثيرة لقراءات مختلفة ففيها إشارة إلى وعي الرّوائي بشعرية العنونة، وفيها معنى الاستضافة: استضافة القارئ، وفيها ما يحيل على جمالية المكان، فكأنك تؤثث فصول الرّواية كما يؤثث بيت عتيق، فأيّ هذه الدلالات كانت حاضرة في ذهن بوجاه وهو يضع عناوين الفصول؟**

– الدلالة الأولى نابعة من إعجابي بـ"الدقلة في عراجينها" للبشير خريف. كنتُ أعتقدُ ولا أزال أنه قد تمكّن من ابتداع بنية رائعة بتقسيم روايته إلى شماريخ وعراجين، فرغبتُ في محاكاته بكيفية أخرى إذ عملتُ على استحضار بنية "البيت العربي" القديم بمختلف عناصر عمارته. وأعتقد أنني قد نجحت في لفت انتباه القارئ التونسي والمشرقي. فكثيرون هم الأصدقاء الذين لاحظوا ذلك وتساءلوا عن دلالاته! لهذا أجزم معك أنها غاية جمالية تلك التي دفعتني إلى استحضار المعمار القديم المساوق للمضامين.

■ **تصرّ في خاتمة رواياتك أن تقحم إمضاءك فتغتال الرّاوي في عملك، هل كنت أنت المؤلف الذي يروي دائما أم أنّه يحزّ في نفسك أن تترك تلك العوالم الرّوائيّة لشخصيّة ورقيّة؟**

– فعلا ملاحظتك طريفة جدا، والحق أنّ هذا التقليد حاضر في "المدوّنة" و"النخّاس" و"السيرك" و"التاج والخنجر والجسد". أستحضر اسمي مباشرة، أو بعض ألقابي الظاهرة أو الخفية، كأن أقول "أبو يُسر" وهي كبرى بناتي، أو "تاج الدين فرحات" تنويعا على "صلاح الدين بن فرحات" وهي لقبي الأصلي... إلى غير ذلك من "الرموز" المفضوحة الواضحة التي تصبو إلى الإحالة على المرجع الخارجي، وجعل النص "نسبيا" أي نسبيّ الانغلاق، أو الإحالة على ذاته.

صلاح الدين بوجاه

لاشيء يحدث الآن

فعلا، الإنسان إذ يبتدع أدوات جديدة يدخل علاقات مغايرة، وبالتالي يُغيّر من ذاته، لهذا لا يمكنني اليوم أن أجزم بأن البقاء للمخطوط. إنّما يعنيني أن ألاحظ أن المسألة بالنسبة إليّ تعود إلى الاحتفاظ بالمكتوب، أما بالنسبة إلى غيري فمن يدري. أنا ممن يؤمنون بالقدرة التحريرية للكتابة الروائية التي تحتفظ لنفسها بمجالات الهدوء والصمت والتأمل والرويّة وإعمال العقل. هذه الجوانب هي الكفيلة بالإسهام في تحرير الإنسان، أما الجلبة فلا تغني ولا تسمن من جوع!

والأمر نابع من تصوّري للعلاقة بين النص والمرجع، فليس في كتابتي "سيرة ذاتية" بالمعنى الدقيق للكلمة، لكن فيها يقينا نابعا من الجوار الدال، بين النص المكتوب والمرجع المحكي، حتى لكأنهما واحد. في ذلك تصور للفن الروائي الساعي إلى الانبثاق من الحياة والعائد إليها، ينبثق منها بإثارة أسئلتها الوجودية الكبرى، ويعود إليها للإلحاح على استفهاماتها الأصلية.

... ثمّ انتبهتُ بعد ذلك إلى أن الشاعر الزّاجل في قصائدنا العامية يُضمن اسمه للتباهي في نهاية "القسيم"، فاستطرفتُ ذلك حقّا!!

■ لاحظنا في آخر أعمالك وفي "السرك" تحديدا أنّك تنزع إلى الوصف مستعملا لغة واقعيّة محايدة خلافا لعملك البكر الذي جاء متقلا بحضور كثيف للذات جعلها تقف منظّرة ملقية بحكمها ورؤاها. هل انحسار هذه الذّات الوجودية وانفجار الواقع ليعبّر عن نفسه في علاقة بانهيار الإيديولوجيّات والفلسفات اليوم؟

– قد أوافقك على "انهيار الأيديولوجيا وانحسار الواقع"، لكنّني أولا وآخرا أعيد الأمر إلى "العمل الأول" الذي افتتح به هذا الحديث. فالعمل الأول يقتضي منا أن نقول كل شيء، فكأنه يختزل، ويختزن، جميع الأعمال التي تعقبه، أما الأعمال الموالية فأقل ادّعاء، لذلك تكون أكثر صمتا، وأميل إلى الإيحاء دون جلبة أو ضجيج. فلنقل إن التفسير مزدوج إذن، هذا وذاك في الوقت نفسه، لكنّني أعود لأكرر الإشارة إلى أنّ الكاتب إذ يكتب لا يقصد إلى هذا الأمر أو ذاك، إنما من مهام الناقد فيما بعد أن يُعمل أدوات التأويل في ما بين يديه.

■ تحدّث سعيد يقطين في حوار أجريناه معه عمّا سمّاه بـ"الرّواية التفاعليّة" التي استفادت من الثورة المعلوماتيّة. هل يعتقد بوجاه أنّ هذة الاستفادة كفيلة بأن تضمن للرّواية حداثتها، أم أنّ هذا التوظيف لا يعدو أن يكون صرعة فنيّة سرعان ما يعود بعدها الرّوائي إلى سحر المخطوط وجماليات البصري العتيق؟

– أنا من القائلين بأنّ "الإنسان بصدد التغير والتبدّل"،

■ شخصيّة "تاج الدين" سيد الورق في روايتك "النخّاس" فيها الكثير من صلاح الدين بوجاه. هل كنت تراوغ الرّوائي بالذاتي وتضفر الرّواية بالسيرة والمتخيّل بالواقعي في مؤلّفك؟!!

– هي هباءات متمازجة، وفي الإمكان أن تعثر على إجابة على هذا السؤال طيّ الصفحات السابقة، تاج الدين فرحات هو صلاح الدين بوجاه، وهو جيل بكامله من أصحاب صلاح الدين بوجاه، لكنه مخلوق روائيّ نصيّ قد قُدّ من كلمات. لذلك لا أميل إلى التأكيدات الخاوية الجازمة النهائية، إنما تستهويني الأجوبة المفتوحة غير المكتملة. ولا أعتقد أنّ "النخّاس" رواية سير ذاتية، رغم رغبة الرّاوي في الإيحاء بذلك. إنما هي تبنى – مثلما أسلفتُ – على حوار أخّاذ بين الواقعي المرجعي والنصّي الصرف، لذلك تتردّد بين هذا وذاك. والحق أنّ ما يُنبئ فيها بالسير ذاتي يوجد في غيرها من رواياتي، بل من مجاميعي القصصيّة، لذلك أميل إلى تأكيد ما يمكن تأكيده بالنسبة إلى غيرها... فيها مزيج من نتف وهباءات قد تذكّر بسيرتي لكنها تتجاوز سيرتي لتضرب بسهم في سيرة جيل بكامله، مدوّنة الاعترافات والأسرار كذلك، وبطلها الذي يختفي منذ الصفحة الأولى.

وكنتُ قُلتُ في ذلك الحين، إنه قد غاب، أو غُيِّبَ. وأعلن ها هنا أيضا أنّ "تاج الدين" في "النخّاس" هو أبو عمران سعيد في "المدوّنة" وهو الرّاوي في "التاج والخنجر والجسد"... وهو جميع هؤلاء الذين سيترددون على محاولاتي الرّوائية القادمة، له سماتهم وعلى لسانه شذراتٌ مما يقول، وفي ملامحه أيضا!!

■ نواصل الحديث في هذه المسألة: "نصوصي تشبهني، فهي لا تحيا في كنف العافية، إنما تقوم على مطلق الانشطار والخفة... والبحث عن الجديد البعدي المبهج".

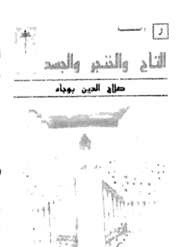
هذا الكلام لك، ومع ذلك تستدرك سريعا لتقول أنّك لم تقصد كتابة سيرتك ولا سيرة جيلك، وإن كانت الوجوه التي عرضتها في نصوصك تشبهك أو تشبههم.

هل فعلا يقدر الكاتب أن يحسم في ذلك الشبه أم أن المتلقّي

■ مقولة رسالة الكاتب الحضارية مقولة بائدة وليس عليه ان يكون مصلحاً ولا مساهماً في ثورة او تحولات اجتماعية. ما عليه ان يلتفت الى وجهه!

هو الذي قد يعثر على ذلك الشبه بينك وبين تاج الدين مثلا لأن الكاتب قد يكتب تحت ثقل اللاوعي فتنسرب من بين أنامله حيواته وخلاياه وجيناته وهو لا يعلم؟!

هل تكتب وأنت على عرش وعيك أم أنه يحدث أن تراجع نصّا كنت قد كتبته فتغيب عنك دوافع ارتكابه؟!!



الأجداد قد اتّخذوا الفضاء مقبرة يدفنون فيها موتاهم. أمّا بعد تقدّم السن، فلقد أصبح الخوف سبيلا إلى الحرية. في هذا المستوى أوافقك على اعتبار أنّ الكاتب فعلا يحتاج ذلك الخوف لكتابة روايات أكثر إيحاء، وأقدر على الاستشراف. خشية الانفضاح تجوّد أدوات الكتابة عندنا، وتندرج ضمن المستقبل. استشراف المستقبل هو الضامن لوجود كتابة تحترم ذاتها. لكن الكتابة الأجدى تبقى

– فعلا، أنا لم أقصد إلى كتابة سيرة جيلي قصدا، لكن تلك السيرة تظهر من تجاويف الرّواية، تمدّ رأسها لتنظر من خلال شقوقها. وأجزم مجدّدا أنّ نصوصي تشبهني، وأنها مثلي لا تحيا في كنف العافية، إنما تتصادم ولا تترافد! أقول إنّ هذا ينبع من بنيتها، وبنيات شخصياتها، لهذا فهي "لا تقول هذا" لكنها "توحي به"، هذا هو لبّ المسألة. وأنا معك في أنّ الأمر يُترك ليحسم في شأنه المتلقّي بما يريد. وقصارى ما أقول هنا لا يعدو أن يكون تفسيرا واحدا من بين تفسيرات شتّى كثيرة يمكن أن تصيب، كما يمكن ألاّ تصيب! وأشير ها هنا إلى أنّني أكتب نصوصي دفعة واحدة، ولا أعود إليها.

النص الوحيد الذي كتبتُه على مرحلتين، الأولى تفصلها عن الثانية سنة كاملة، ثم عدتُ إليه لأتناوله بالكتابة مجددا. . . حتى تجلّى ذلك في بنيته وترجيعاته. . . هو "التاج والخنجر والجسد" أما بقية الأعمال فكتبت مرة واحدة، بل دفعة واحدة!

■ تقول في الشهادة الأردنية (عمان عدد ١٠١) إنّك اكتشفت أخيرا أنك لا تتوق إلى قول شيء بعينه. وإنّه كل همّك الآن هو معالجة فوضاك ومخاتلة زمنك وقرنت ذلك الشعور بمسألة الكتابة والخوف والحرية؟

أولا: هل يعني هذا أنّ مقولة رسالة الكاتب (الحضارية) مقولة بائدة وليس عليه أن يكون لا مصلحا ولا مساهما في ثورة أو تحوّلات اجتماعية وكل ما عليه أن يلتفت إلى وجهه؟!

ثانيا: لنتوسّع في الحديث عن الخوف والحريّة، ألا يحتاج الكاتب أحيانا ذلك الشعور بالخوف ليكتب كتابة مختلفة. ألا ترى في الخوف أو القمع منافع أدبية جمّة فبحضوره يمكن للكاتب أن يخلق أدوات جديدة فتحمله بعيدا عن المباشرة الفجّة التي قد توقعه فيها الحريّة؟!

– قلتُ ذلك الكلام لأن الكاتب في بداية تجربته يسعى إلى أن يُعلن عن مواقف، أما حين تتقدّم به السنوات فيُصبح أقلّ وثوقا، وأكثر تواضعاً. . . حتى أنه يكاد يعتبر الصمت أفضل من النطق! لهذا أقول إنّ منتهى ما أصبو إليه هو أن أخاتل زمني وأعالج فوضاي. أما الخوف الذي أشرتُ إليه فخوف فعلي في بداية حياتي، نابع من مجاورة "الجان" في اعتقادات الطفولة ومجاورة الموتى في فناء الولي الصالح، حيث كان

رغم كل هذا جهادا ضدّ الضغط والظلم والخوف. . . جهادا في سبيل الحرية.

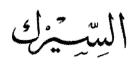
■ يمثّل الفنتاستيكي رافدا من روافد تجربتك، فهل هو ناتج عن انغماسك في المدوّنة التراثية أم عن قراءاتك لأدب أمريكا اللاتينية. . . أم هي طفولتك القرويّة القيروانية بين الزوايا وأحاديث الجانِ والعفاريت، أم كل هذا مجتمعا. نريد قليلا من البوح والتجلّي في علاقتك بالسحري والعجائبي واللامعقول؟

– أجواء باهرة هذه التي يحيل عليها سؤالك، تفتح مجالا رحبا لتمثل "الأدب". وهل "الأدب" بصفة عامة إلا ذلك الانغماس المبهج في "ألف ليلة وليلة" التي على إيقاعها تمضي طفولة الفتى في مدننا القديمة، وعلى إيقاع ما نُسج على غرارها من "صور متحركة" و"ألبومات مصورة" تمضي طفولة الفتيان شرقا وغربا. لهذا ليس من العسير اليوم أن نهتف أن "الأدب" هو ذلك البراح الفاتن الذي عليه تنفتح ألف كوّة من كوى الطفولة والشباب. الأدب الفنتاستيكي أوسع من أن يُضبط في رواية أمريكا اللاتينية، أو أجواء الزوايا وأحاديث الجان والعفاريت.

علاقتي بالسحري واللامعقول تعود إلى أغوار خفية في تركيبة طفولتي، إلى أشياء صغيرة جدا تواريها أمي في حقق من العاج والمعدن والخشب، بعضها معلوم وأكثرها غير معلوم، إلى اعتقادها أنّ كائنات عجيبة تشاركنا حياتنا وتملأ أركان غرفنا ومقاصيرنا، إلى حكايات العمة الوافدة من أعماق القص الشرقي، إلى ليالي الشتاء الطويلة الصامتة تلف خيالنا بألف ملاءة من بيارق ملوّنة وبخور لذيذ، إلى "زيارة" أولياء الله الصالحين تفعمها الشموع. . . إلى رائحة الدم في أضاحي المساء البعيدة، حيث تولد الحكايات من كمّ فرحنا وخوفنا وتوقنا إلى الجديد الرائق.

هل أقول إنّ الأصل هو العجيب، وإنّ كل ما عداه ثانوي واستثنائي وطارئ. أوَدُّ ههُنا أن أجزم بأن الذائقة الغالبة على إدراكنا للرواية اليوم هي الذائقة "الفرنسية المدرسية" التي قنّنت الرّواية وضبطتها وجعلت منها ما يُعرف بين جمهور النقّاد بأنموذج "القص الكلاسيكي"، كأنما جاء وقت قد

صلاح الدين بوجاه





تمحّضت فيه نواميس بعينها للتعبير عن جنس بعينه واضح الملامح، جليّ العلامات، والحقّ أن هذه القوانين الكلاسيكية لا تعدو أن تكون رافدا من روافد القصّ موصولة بمحور بعينه من محاور الرّواية في العالم. وفي إمكاننا أن نشير على وجه الدقّة والتحديد إلى أنّ الرّواية الفرنسية هي التي أورثت العالم هذا الإدراك بتمحيضها رافدا بعينه من روافدها واعتباره الأصل والمحور، واعتبار كل ما عداه فرعيا طارئا غير أصيل. والواقع أن توسيع دائرة الإدراك سرعان ما يُنبئنا عن فضاءات روائيّة أخرى كثيرة منها الرّواية الإسبانية خاصّة، والرّواية الألمانية، وقد لبثتا منفتحتين على مستنداتهما المشرقية انفتاحا ذكيا جدا، ومنها المستندات العربية، والفارسية والهندية والإفريقية.

ولقد عملت على تطوير ذلك الموروث الثري وإعادة تأمّله فتيسر لها الكثير من الغنى والطرافة وتوطّدت قدرتها على استدراج آليّات مشرقيّة بالغة الأهمية، منها خاصة آلية الشعر الصوفي، وما يُتيحه من عروج على مقامات بهيّة غير معلومة.

عن الرّواية الإسبانية أو أكاد أقول الإسبانية/العربية القديمة تولّدت الرّواية الأمريكية الجنوبية، بمختلف نماذجها، هذه التي أضحت اليوم دُرجة أدبية في العالم. والحق أنّني قد اطّلعتُ عليها اطّلاعا واسعا في السنوات العشر الأخيرة، إذ كنتُ قد لبثتُ أسير النظرة الطاغية القديمة... رغم إيماني الثابت بوجوب تطعيمها بموروثنا الشخصي الأمومي الدراويشي التراثي القريب قصد تطويرها وإغنائها بالجديد. لهذا أذكر مجدّدا "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة" و"المسخ" لكافكا و"ذئب البراري" لهرمان هسه... قبل أن أذكر أيّة رواية أخرى!

■ **وصف الأستاذ محمد الغزّي روايتك "النخاس" بأنّها "بالأدب الملحمي أوثق صلة"، هل يعني هذا أنّ الرواية انعطفت على سابقتها "الملحمة" لتتشرّب منها؟ هل يعني هذا أن الرواية تُقبل على إحياء الملحمة التي كانت المتهم الأول في إراقة دمها؟!**

– لقد غدا مقرّرا الآن أنّ الرّواية جنس "أكول"، يتغذّى على الأجناس الأخرى، فيقتات من الشعر، والملحمة والقصة القصيرة والموّال والعروبي والخرافة والأسطورة، يستحوذ على فضاءاتها، حتى يكون مثلما أثبتُّ يوما ما مثل النواسخ التي تدخل على المبتدأ فيكون اسمها وعلى الخبر فيكون خبرها. الرواية بهذا الفهم تحدث تشويشا في النظام القائم، نظام الوجود، لتعويضه بنظامها المبتدع.

على هذه الشاكلة فهمتُ الكتابة الرّوائيّة، وأمارسها اليوم، وضمن هذا الإدراك أفهم قول الصديق الشاعر محمد الغزّي "إنّ النخّاس بالأدب الملحمي أوثق رحما". والواقع أنني لم أكتبها لغاية معيّنة أو ضمّن هدف بعينه... إنّما كان قصارى ما رغبتُ في إنشائه لا يعدو أن يكون نصّا يستلهم التراث العربي والرواية الحديثة في الوقت نفسه. المأزق الحقيقي الذي انبثقت منه كتابتي يكمن في برزخ اللقاء بين الوهم والحقيقة. كل ما حولي في طفولتي يعلن عن نفسي العقل، خاصة في رحاب الولي الصالح سيدي فرحات ورحاب الصحابي الجليل أبي زمعة البلوي، بينما الدُرجة العربية في السبعينيات خاصة كانت تتمثّل في التشبّث بالعقل لدى النخب المثقفة على الأقل.

مع مدونة "كافكا" انتبهتُ إلى إمكان التعبير عن المتناقضات، قول المعقول والحدس والعجيب في الوقت نفسه، هذا هو اليقين الذي نحن في حاجة إليه الآن، أن نكون في مكانين في وقت واحد، أو قل أن نكون في المكان وخارج المكان، هذا هو إيقاع العصر، وليس في إمكان الرّواية العربية إحداث إضافتها الكونية اليوم إلاّ بتجاوز المنطق الأحادي، والجد المبالغ فيه وارتياد مجاهل الوهم والعجيب واللامعقول. ليس لدينا مدوّنة فلسفية نستند إليها، كل ما هنالك نُبذٌ من شتات غير واضح من الرؤى التي يمتزج فيها الكياني الأصيل بالسياسي المتغير السريع غير الثابت. لا سلاح لنا اليوم غير التناقض، والتهكّم، والعجيب. بهذا قد نتمكّن من رصد واقع عربي متناقض عجيب غير معقول، واقع لا نملك فيه شيئا، ولا نتحكّم فيه.

الرّواية التقليدية تتصوّر أنّ الكاتب ذا قوة فاعلة قادرة على التغيير، والحقّ أنّ قصارى ما تتوق الرّواية إلى تسجيله لا يعدو أن يكون تأكيد عجزها وعجز شخصياتها، وعجز الرّوائي عن الفعل.

المنفذ الوحيد للنجاة اليوم من مخلب الواقع المرير يكمن في السخرية منه، فلا مستندات فلسفية عربية واضحة اليوم، ولا مستندات فلسفية غربية يُمكن أن تعبر عن الواقع العربي العجيب. لهذا فإنّنا نعلن أنّ رواية قائمة على التناقض هي الأقدر على التعبير عن همومنا الكثيرة الطاغية. ضمن هذا الأفق ندرك قولة الغزي أنّ الرواية لدى بوجاه تتوق إلى الملحمة!

■ **كيف تُدرك مستقبل الرّواية العربية في ظل ما نرى من تنوّع أسلوبي ومناخي لهذا الجنس في العالم. هل تصمد الرّواية العربية أم تتحوّل إلى مسخ قبل أن تتحلّل؟**

– من صُلب التنوّع الأسلوبي والسردي والمناخي تُولد الرواية العربية وليس العكس. وكلما كانت الرواية قادرة على التحول والتبدّل والتجدد تمكّنت من الصمود أكثر من السابق. هذه الصيرورة هي التي تريدها الحركة الطبيعية لتحول المجتمع ويؤسفني كثيرا وجود بعض الأدعياء ممن يزعمون الإيمان بالماركسية وبإطنابها في رصد التحوّلات التاريخية، وهم في ذلك لا يتجاوزون الأخذ بالظاهر الذي هو من قبيل الموضة الاجتماعية، يُنكرون على الرواية تحولها الداخلي. والحقّ أنّ هذا الجنس عبر تاريخه الطويل قد أكّد قدرته على أن يُولد في كل

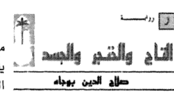
منعطف ولادة جديدة. فالقصّ الشرقي، ورواية الفروسية، وما يُعرف بالرواية الكلاسيكية، والرواية الرومنسية والسريالية، والواقعية، والرّواية الجديدة، والسحرية والذهنية... وسواها... لا تعدو أن تكون تنويعا على أصل واحد. لهذا نؤكّد مجددا أنّ مستقبل الرواية العربية لن يكون إلا بإصرارها على امتلاك مبدأ التنوع والتحول الذي تشير إليه في سؤالك.

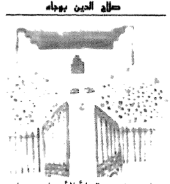
الرّواية لا توجد في المستقبل إلاّ إذا ما أيقنت بالفرق وقبلت الاختلاف، وأقرّت بهما، حينها فقط تكون قادرة على أن تطفو فوق سطح الرداءة. لا امتلاك لمستقبل الرّواية إلا بالإقرار بالخروج من الرّواية وهجرانها ومغادرة مضاربها. في عالمنا العربي حصل هذا دون قصد، فمن صلب رواية القرن التاسع عشر، بطابعها التعليمي والتاريخي، انبثقت "الرّواية الفنية" في سعي إلى تمثل البداية الغربية -والفرنسية على وجه التدقيق وتقليدها تقليدا تاما كاملا مباشرا، ثم كان الحدث الرّوائي الكبير الذي مثله نجيب محفوظ في مصر والبلاد العربية، والذي اختزل تجارب متتالية كانت الرواية الغربية قد عرفتها في عشرات السنين.

وعلينا أن نشير أيضا إلى أنّ الرّواية لم تعرف المسار التاريخي ذاته، فتطور الرّواية العربية غير تطوّر الرواية الفرنسية، وغير تطوّر الرواية الإسبانية مثلا، تلك التي مثّلت تاريخا مختلفا عن تاريخ الرّواية الفرنسية، فعلا كانت تاريخا مغايرا للسائد باعتمادها على إنجازاتها الداخلية المستندة بدورها إلى مبدأ القصّ القديم، بحواشيه واستطراداته الكثيرة، وزمنه الدائري، وكثرة هواتفه وشخوصه وأصواته. لهذا فمنتهى ما نقول هنا أننا ننفي ها هنا قطعيا أن تكون الرّواية قد احتفظت خلال تاريخها الطويل بسمات معيّنة يُمكن أن تغلبها على بقية السمات الكثيرة المتبدّلة المتغيّرة على الدوام. علينا أن نكتب رواية مختلفة في كل مرّة نمسك فيها بالقلم، علينا أن نكتب نصوصا جديدة.

■ صلاح الدين بوجاه من الرّوائيين القلائل الذين لم يتنكّروا للقصّة القصيرة بعد أن ذاقوا طعم الجنس الرّوائي! لماذا هذا الوفاء للقصة القصيرة؟ هل هي ألذّ طعما؟

- لستُ ممّن يُميزون بين الرّواية والقصة القصيرة. وأعتقد جازما أنه ليس من شأن الكاتب أن يُميّز بين الرّواية والقصة القصيرة. هنالك مواضيع تتلاءم مع هذا الجنس، وهنالك أخرى تتلاءم مع الجنس الآخر، بكيفية عفويّة نابعة من جوهر الجنس الأدبي القائم في واحدة على اللمحة القصيرة، والأحداث المقتضبة والشخصيات القليلة في الغالب الأعم وعلى عكس ذلك في الأخرى. أمّا أمر التمييز فيُتركُ للنقّاد. وأعتقد أنّهم لا يعودون إلى الفصل بين القصة القصيرة والرّواية إلا أثناء التدريس، أما حين يتعلّق الأمر بالتقبل مجرد التقبّل فإنّهم يقتصرون على الاستمتاع. وها هنا مربط الفرس مثلما يُقالُ، فهناك متعة فنية صرف تنشأ بين النص والقارئ، تسهم بعض المتع الجانبية في صياغتها، ومنها متعة الموضوع وقربه أو بعده عن النفس، ومنها





متعة الأسلوب... لكن الأمر في جوهره يتّصل بمتعة كبرى واحدة طاغية هي "متعة السرد"، فإذا ما نشأ تواطؤ بين كاتب النص وقارئه حول أمر السرد كان كل شيء، وإذا لم ينشأ ذلك لم يكن شيء.

وتدركون جيدا أن أمر المتعة ليس مقنّنا، فهو أمر عجيب يستعصي على القياس والضبط. لهذا يبقى غائما ضبابيا... لكنه ثابت حاضر أثناء كل عمليات التقبّل. لهذا فإنّ القصة القصيرة لا تختلف في أمر ولادتها عن الرّواية. انظر حقلا شاسعا تملأ الأزهار جنباته، ترى هل يتساءل في أول انبثاقها عن نوعها وجنسها وأسرتها وفرعها؟ وما أن يدخل عالم نبات حتى يستهل عملية جديدة طارئة على الطبيعة وهي الضبط والتبويب والتفريع، حينها تولد القصة القصيرة، وتولد الرّواية، وتولد الملحمة، والقصة الطويلة... وسواها كثير. لهذا فإنّه ينبغي أن نميّز بين لحظتين تتكاملان لكنهما لا تندمجان، تترافدان وتتساندان. لكن إحداهما لا تعوّض الأخرى بأيّة حال من الأحوال.

وكنت في بداية أمري قد أنشأت عددا من القصص القصيرة، ثم تركت هذا الصنف لوقت طويل اشتغلتُ فيه بالرّواية، وهي جنس رائع لأنّه يحقق عشرة عجيبة بين الكاتب وشخصيات عمله، عشرة محببة جدا إلى نفسي، فكأنها الصداقة الفعلية التي تنشأ بين الناس في الحياة، لذلك أفضل في المطلق الاشتغال بهذا الصنف. لكن القصّة القصيرة تمدّ أعناقها من أعطاف الوجود لإغرائي في لحظات بعينها. وأعتقد أنّ جنس "البورترية" هو الذي يجتذبني في أصل كل قصة قصيرة. لهذا فإنها تعتمد على شخصية واحدة في الغالب الأعم.

■ لاحظنا اهتماما كبيرا بالأشياء في جل أعمالك الإبداعية، حتى أنّك قد تجعل من الشيء البطل أحيانا مثل قصة "المصعد" فهل يعود ذلك إلى شغفك بالأشياء أم إلى تأثرك بالرّواية الجديدة في فرنسا، واهتماماتك النقديّة؟

- الأشياء هي الحياة. وفيما وراء الانتباه إلى كون "الشيء" فاعلا أساسيا في القصة ينبغي أن ننتبه إلى أنّ الشيء يمثل الوحدة الأصلية في الحياة، أو قُل جوهرها الباقي. فهل الحياة في نهاية المطاف غير ثَبْت غير متناسق من الأشياء، ثبت مشوش، لكنه أصيل صادق، ثبت طبْق الأصل!! تفتنني الأشياء، وقد أشرتَ في استفسارك إلى "المصعد" في قصة سرفنتيس رسخت في ذهني طواحين الهواء. لبثتُ استعيدها مرات بعد الفراغ من النص. لقد كانت حقا أهمّ من الدون كيشوت! الطواحين والحصان!

ألستَ معي في أنه يُمكن اختيار عنوان أروع للدون كيشوت يكون "الطواحين والحصان". العالم الجديد يغيب الإنسان، ويجعل منه مجرّد ظل للوجود، مجرّد رقم. فلنتخيّل معا نهاية لرواية

"الطواحين والحصان"، وسرعان ما سوف ننتبه إلى أنها، في جوهرها لن تختلف كثيرا، لكنها ستكون أصدق وأكثر تطابقا مع الواقع. لهذا أكرّر أنّ الأشياء تفتنني، اليوم أمسك بالمعجم (أي معجم/لسان العرب مثلا) وأستهلّ قراءته على أنه قصة، أو قل مجموعة من القصص المتتالية التي يمكن قراءتها بلا توقّف، تستهلها متى أردت، وتستوقفها متى شئت، ثم تعود إليها فجأة، وبلا سابق إصرار. . . هذه هي القصة وهذه هي الحياة.

"النخّاس" مثلا حُبْلى بالأشياء، فوق المناضد، في الطبيعة، في ذهن الكائن البشري، والأشياء تحيل على الوجود، وجود

صلاح الدين بوجاه

لعب مستراب



انشغلت في البدايات بكتابة القصة ثم اتجهت الى الرواية وهي جنس رائع لأنه يحقق عشرة عجيبة بين الكاتب وشخصيات عمله

عليه ينبني الثراء الذي يزعمه الكاتب، فالنفوس الهادئة المستكينة التي لا تعرف تقلقلا نفوس غير كاتبة، أما الذات الكاتبة فذات متعددة، تدرك جيدا أنّ كائنات شتى كثيرة تسكنها، وأنها لا تعيش في كنف الوئام والاستقرار إنما تتدافع على الدوام، فيجذب بعضها البعض الآخر، و"يُبهدل" بعضها البعض الآخر، فيستخف به ويسخر منه ويتهكّم عليه! هذا هو مناخ الرّواية، إنها مثلا أكرر

الأبطال، المسألة في رأيي فكرية، وليست سردية أو فنيّة. الأمر يُحيل على تمثل للوجود وتصور للحياة أعمق من تمثل القصة وتصوّرها، لهذا فإنه يعنيني ها هنا أن أتشبّث بما استهلت به هذه الأسطر: الأشياء هي الحياة. فأيّة رواية يمكن اختزالها في كلمات، هي أشياء مضمونة إلى بعضها البعض. إنّي أحلم بكتابة قصة أو رواية لا تعدو أن تكون ثبتا متلاحقا من الأشياء. فعلا أحلم بكتابة معجم لأشياء متلاحقة يُعرّف بعضها البعض الآخر. وأعتقد أنني سوف أساق يوما إلى كتابة هذا، أو إلى كتابة شيء مماثل!

■ ألا يعني هذا أنّ الناقد يباغتك أحيانا ويضع بردته على كتفيك؟

– أعتقد، على عكس الظاهر، أنه لا يسكنني ناقد خفي يضع بردته على كتفي، إنما أظنّ جازما أنّ كائنا متفلسفا يملأ كياني، كائنا همه الاستجاد بأعمق ما ينبجس من وجودنا العربي لما لشتات نظرية عربية في الرواية. إنّ همّي يكمن في مجال اللقيا بين الرّواية والنظرية الفلسفية، وإني لأدرك جيدا أنّ غياب نظرية فلسفية متكاملة ممّا نسمّيه مجتمعا عربيا هو أصل هذه المهزلة. والواقع أنّ المجتمعات العربية (التي نصر دوما على نحتها المجتمع العربي الواحد) متفاوتة الوعي بالأشياء، تتحكّم فيها علاقات متداخلة مختلفة من مجتمع إلى آخر. . . لكنها في منتهى أمرها تنتمي إجمالا إلى المرحلة نفسها.

أدرك أن كثيرين سيجزمون باختلاف بنية الأسرة في تونس مثلا عن بنية الأسرة في الخليج، لكنني أعود للجزم بأن الأمر في منتهاه يؤول إلى جوهر واحد، فالظاهر هو الذي يتخير؛ زد على ذلك أنّ الأمر لا يستقيم للمقارنة الكمية، فأسر قليلة في العاصمة التونسية مثلا تغيرت العلاقات داخلها بكيفية تامة، فأضحت تختلف عن مثيلاتها في أي مكان عربي آخر، أما الغالبية العظمى ففي جوهرها (ورغم التعليم والتجربة والاحتكاك بالمجتمعات الأخرى) أسرٌ عربية صميمة. لهذا أعود إلى سؤالك للإلحاح على أنّ ذات الكاتب تستجمع الناقد والمتفلسف ورجل السياسية ورجل الاقتصاد لتصنع منهم في النهاية ذاتا واحدة قائمة على التناقض. والتناقض هو لبّ المسألة وجوهرها!

دوما ليست بنية معرفية تنشد الحقيقة، إنما هي تنشد حقيقة ما. . . قد تختلف من قراءة إلى أخرى. . . بل إنها لتختلف من قراءة إلى أخرى حسب اختلاف القرّاء.

■ تجلّى في مدوّنتك النقدية اهتمامك بالأدب المقارن، والأدب المغاربي المكتوب بالفرنسية، هل وجدت ما يُميّزه عن الأدب العربي المكتوب بالعربية؟

– بقي الخطاب الرّوائي الغربي في أعراف نقاد كثيرين خطاب أطراف، تستوي في هذا المدوّنتان العربية والمكتوبة بالفرنسية ويتوافق الموقفان المشرقي والأوروبي. ويبقى الخطاب النقدي الذي يتناوله مخطئا أهدافه معرضا عن تقصّي مكامن الأدبية فيه وعن اعتباره من جيد الأدب، في الشائع الغالب الأعم. فالاهتمام بالمدوّنة المغربية (ضمن مجال الأدب المقارن) يعود إلى الإحساس بهذا التناقض الأصيل الذي تنبع منه ثنائية المشرق والمغرب، أو قل أنه ينبع منها!

وهو يستند إلى تبريرات متعددة، منها الشخصي الناتج عن إسهامنا في الساحة الثقافية التونسية، ومنها الموضوعي الكامن في بحوثنا الجامعيّة، ومنها المستقبلي النابع من توقنا إلى إبراز ما يخصص هذه النصوص، ويُسهم في التعريف بأدبيّتها، ويُنبه إلى مطايا التأثير المتبادل بينها. لهذا فإنّنا نودّ أن نُسجل هنا أن مشروع اهتمامنا بالأدب المغربي مشروع طموح، ذو غايات متنوّعة، وهو المتردّد بين ثقافتين تتبادلان المدّ والجزر والإغناء المتبادل منذ عقود من زمان. ومهما يكن من أمر فإنّ اقتضاء البحث في هذا المجال الأوسط بين إبداعين روائيّين تونسيّين، أو مغربيّين، كُتبا في لغتين مختلفين، قد أضحى اقتضاء عاما ينبجس ممّا يُحبّر فوق أعمدة الصحف، ومما ينشأ في الملتقيات الأدبية العامة، فضلا على ما قد تظفر به طيّ هذا المصنف المتخصّص أو ذاك.

والملاحظ أنّ الأدب المغربي بصفة عامة قد أخذ في الآونة الأخيرة يلفت الانتباه، ويتطلّب الانعطاف بالنظر والدرس والتمحيص، بيد أنّ المسألة لم ترق إلى حدود المقارنة بين أساليبه، وأنساقه السردية، وأغراضه ودلالات خطابه. ولا شك أنّ تواتر صدور روايات جديدة تستعمل اللسان الفرنسي، في تونس والجزائر والمغرب، بعد عقود من انقشاع الحماية، يُعدُّ من القضايا التي تتطلّب النظر والتحقيق، فضلا على المواضيع المعالجة

والخيارات السردية والأسلوبية وجميع ما يحف بها من مستلزمات وحواف، تعود إلى التقاليد الأدبية والفنية والثقافية العامة.

لهذا فإنّنا نتوق إلى توظيف المقارنة بين المدوّنتين العربية والفرنسية في بلاد المغرب لتجاوز الموازنات التاريخية والاجتماعية والسياسية نحو البحث في إنشائية النص الرّوائي المغربي بصورة عامة.

■ **لاحظنا أنّ الأدب العربي في المهجر، وخاصة منه التونسي، يعيش على الذاكرة، ولا يستفيد من الفضاءات التي يعيش داخلها، باستثناء قليلين، فكأنّه لبث أسير "القصبة" أو "القيروان". هل قدر الكاتب العربي على البقاء أسير الذاكرة؟**

– فعلا هذه الملاحظة ذكية جدا، تؤكّد أن الكاتب يبقى أسير حضارته، وما تقوله ها هنا يُمكن أن ينطبق على الأدب في المهجر بصفة عامة، فجماعة جبران وأبي ماضي، وميخائيل نعيمة مثلا لم تستفد كثيرا من الفضاء الحاف بها مقارنة باستفادتها من المخزون الداخلي الذي حملته معها عبر المهاجر المتكرّرة التي قصدتها. فكأنّ الأدب يبقى محكوما بنواميس داخليّة ترجع إلى الثقافة التي يتربّى داخلها الكاتب طفلا، أكثر من عودتها إلى المناخات الجديدة التي يعرفها كهلا، لهذا فإنّنا نؤكّد معك أنّ الأدب العربي في المهجر قد ظلّ يعيش على ذاكرته الداخلية دون أن يستفيد كثيرا من الفضاءات التي يعيش داخلها... دون أن أضيف قولك "باستثناء قليلين"... فهؤلاء القليلون أيضا في جوهر أعمالهم يَمور الأدب العربي القديم. خُذ مثلا على هذا عبد الوهاب المدّب، صاحب اللغة المعقدة جدا، حتى بالنسبة إلى الفرنسيين أنفسهم، وصاحب المدوّنة المفعمة بالمصطلحات الفلسفية والاجتماعية والتاريخية الدينية، فلسوف تنتبه إلى أنّ مدوّنته قد انبنت على استرجاع التصوّف بكيفية دائمة وثابتة. لقد أكّد أن تلك العودة تعني إسهاما في الحضارة الكونية، التي يدخلها من خلال الفرنسية بمخزون ثري هو التراث الصوفي، بأنواعه.

لكن الأحكام التي ننشئها حول مدوّناتنا لاحقة بالنسبة إليها. فنحن نكتب أولا، ثم تأثير الأحكام بعد ذلك. والحكم ها هنا لا يُبرّر الأصل إنما يؤكّده. لهذا نلح على أنّ عبد الوهاب المدّب كاتب عربي يكتب بلغة أجنبية عزيزة جدا، قريبة من نفسه. فالعروبة والأسلوب في أعمق تجلّياتهما يطلاّن برأسيهما من فجوات مدوّنته بكيفيّة لافتة.

■ **تكتب القصة القصيرة بنفس روائي، حتى أنّك تعود أحيانا إلى القصة نفسها لتستأنفها كقصة "زرنيخ" مثلا، وبعض قصصك أشبه بروايات قصيرة، مثل قصة "المرأة التي تدبغ ظهور الرجال"؟!**

– أنا على يقين من أنّ أعمال الكاتب تنفتح على بعضها بعضا. يحدثُ ذلك بسُبل خفية كثيرة، ويحدث أحيانا بكيفيات واعية غير خفية، والملاحظ أنّني أتولّى إحداثه جهرا بإشارات كثيرة، فرواية "حمام الزغبار" التي أتولّى نشرها هذه السنة



تُختتم على سبيل الذكر بهذه الطريقة: "وقد ورد ذكر هذه الدروب والحمام والفرناق في مخطوط "التاج والخنجر والجسد" الذي وقعت بين أيدينا نسخة منه، حيث وصف الكاتب السراديب الطوال المؤدّية إلى زاوية سيدي فرحات، الواقعة شمالا على مسيرة نصف يوم لراكب الدابة من القيروان". ولك أن تنتبه إلى أنّ رواية "التاج والخنجر والجسد" تتضمّن في خاتمتها إشارة إلى "حمام الزغبار"، أما رواية "النخّاس" فتشير إلى هذين النصين كما تتولى الإلمام إلى روايات أخرى كُتبت، وإلى نصوص مخطوطة، وإلى أعمال ما زالت في ضمير الغيب، إنّما أصبو إلى تجبيرها مستقبلا. ضمن هذا التداخل المقصود أدرك أبعاد إشارتك إلى أنني أكتب القصة القصيرة بنفس روائي، وكنت ضمن هذا الحديث أشرتُ إلى انفتاح هذين الجنسين أحدهما على الآخر. هذه وجهة في التصرّف تروقني كثيرا، وإني لموقن من أنّ الواحد منا مهما يكن من أمر يعالج نصا واحدا بكيفيات مختلفة.

وغالبا ما يكون الأمر مختزنا في روايته الأولى، أو الثانية، انظر الأفلام الأولى لكبار المخرجين في العالم تجدها تحوي كل شيء، مثل "صندوق الأم في المقصورة القديمة"... أمّا الأشرطة الموالية فتعكف على بعض اللمحات أو المشاهد الموجودة في "الصندوق الأول" فتعيد معالجتها وتوظيفها... شأن الزئبق المستعصي على المعالجة!

■ **هل كنت تلملم، بسفينتك في "النخّاس"، مثل نوح بقايا شعوب المتوسط؟**

– لقد كنتُ، على حدّ عبارة ابن النديم، أرغب في لملمة جميع شعوب الأرض. وأزعم أنّ مهمّة الرّوائي تتمثّل في جدوى أن يقول كل شيء في وقت واحد. أو قل أن يُعبّر عن الجزئي وهو يتعرّض إلى الكلي. صورة الطوفان، وسفينة نوح، تروقني كثيرا. فهي تعني التجميع، والبدء من جديد والاستئناف الخلاّق، كما تعني الحياة إذ تُبنى على زوجين من كل جنس. بصورة عامة هو ذاته الهدف الذي قصدتُ. التجميع والاستئناف والابتداع كلّها مسائل تعنيني كثيرا. لهذا أقبل الليغوريا الطوفان ونوح للتعبير عن "النخّاس". كذا النخّاس كانت تتوق إلى جمع "العرب والعجم والبربر، وكل ما عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر" عسى أن تقول كل شيء، أن تمسك بالجوهر في حركته غير المرئية المنسوبة داخل تجاويف الزمان والمكان.

وفكرة لملمة الشعوب تعني ضربا من الكوسموغونيا، أي القصة التي تحكي البدايات، وتقول الاستهلال. كذا النخاس تتوق إلى التعبير عما به كانت بدايات المتوسط خاصة، في ذلك الحوار العجيب بين اليونان والرومان والعرب، في صدام خلاّق ابتدع الفلسفة، والحب، والخير والشر، ابتدع الله

والشيطان، والحرب والسلم، ابتدع القمح والشعير والعسل والزيت الذي يكاد يُضيء!!!

وألبث دوما أصبو إلى كتابة نص مثل النخاس، وإنّي الساعة أشتغل على موضوع آخر يُتيح بالنسبة إليّ الكثير من إمكانات التجميع التي تشير إليها، وهو موضوع "الكثرة" و"التعدّد" و"التكسّر" التي تسكن الكائن البشري، أو قُل تسكنني، وتعبر عن هجنتي وتعدّدي. ها هنا أقدم صورة الكوميديان القادر على تمثيل جميع الأدوار دون أن يتقمص أيا منها تقمّصا نهائيا. هذه هي المواضيع الكبرى التي تغريني، بل تُغريني للإمساك بما يعسر حقا الإمساك به في وقت يتحتم على جنس الرواية أن يقول الكثير، بل يتحتّم عليه أن يقول كل شيء!!!

■ **كيف ترى المرأة؟ بعين الفنان أم الشاعر، أم النخّاس؟**

- بعيون هؤلاء جميعا! المرأة كائن خارق بالنسبة إلى الرجل (كما أنّ الرجل كائن غير عادي بالنسبة إلى المرأة)، لهذا ينبغي أن يتحفز ذهنه، وحواسه وخياله، وكل ذكائه لإدراكها والإلمام بالعامل السحري الذي تشيعه في ما حولها. وموقع المرأة في الأدب أجلّ من موقعها في الحياة وأبقى. لذا فإنّني ألحّ على ضرورة أن يتعاضد الفنان، والشاعر، والنخّاس للإحاطة بهذه الظاهرة التي تتأبّى على الإحاطة: الفنان كي يُحيطها بهالة من التقديس، والشاعر للتغني بآلائها، والنخاس لاختراق كيانها وتطويعها لأداء مهمات أرضية؟ هذا هو التناقض الأصيل الذي يقوم عليه وجود كل امرأة، والذي ينبغي التعامل معه بكيفيات مختلفة متفاوتة.

الشعر والفن والنخاسة تتعامل مع فتنة يعسر التعامل معها، مع زئبق يعسر الإمساك به وتذويبه. وجذر الفتنة مثلما تدرك متنوع الدلالات. لهذا فإنّ ذلك يتطلّب تعدد سُبل التعامل معه. فهو يقوم على:

- الغواية
- الحرب / وبعد الشُّقة
- والفتّان هو الشيطان
- السحر.

لذا تأكّد أن تحافظ المرأة الفاتنة بسرب من الفنانين والشعراء والنخاسين كي يُسهموا في تعداد آلائها، والوقوف بين يدي غوايتها والخضوع لها، والخروج عليها وانتهاك حرمتها. هذا التناقض الأصيل في كيان المرأة هو الذي رغبت بلا شك في الإمساك به عبر رموز (الفنان والشاعر والنخاس)، وهو بلا شكّ لبُّ الأمر كله في لعبة التبادل الآسر التي تحدث بين المرأة والفن.

ولك أن تنظر في مختلف تجاربي في مجال الرّواية ولسوف تظفر بما يؤكّد هذا التعدد في التعامل مع المرأة. فهي محل الرغبة، ومنطلق الإغواء، وباب من أبواب اختراق المقدس. "مدونة الاعترافات والأسرار" تؤكّد هذا و"راضية السيرك" و"النخاس" والمجاميع القصصية و"التاج والخنجر والجسد"... وغيرها من القصص القصيرة، تدور جميعها حول معاني الإقبال والإدبار في التعامل مع هذا الكائن الروحاني الأرضي، الإلهي الترابي، البعيد القريب، العجيب الساحر والبسيط المتاح!

عليه فإنّني أبوح هنا بأن الأدب برمّته قد لا يعدو أن يكون ترددا بين مختلف إشكالات الوجود الكبرى، وهل المرأة غير واحد من أهم إشكالات الوجود؟!

ما زلنا نتوق الى توظيف المقارنة بين المدونتين العربية والفرنسية في بلاد المغرب لتجاوز الموازنات التاريخية والاجتماعية والسياسية نحو البحث في إنشائية النص الروائي المغربي بصورة عامة

■ **ألا تعتقد أنّ الروائي العربي اليوم انقلب إلى نخّاس؟ أنا أرى ذلك فعلا. فهو يحشو نصوصه بالشفاه والقُبل وأجساد النساء..؟ كيف يكتب بوجاه الجسد؟**

- إنّ الاكتفاء بالنخاسة (على معنى الإجابة السابقة) يُعد تقصيرا صريحا، خاصة في مستوى الرّواية. لهذا فإنّني أعتقد أنّ الروايات (أو الرّوائيين) التي تشير إليها (أو تشير إليهم) لا يمثّلون الأنموذج العربي الأوسط، أو الأنموذج الأكثر شيوعا بين الأدباء. لهذا فإنّني أودّ أن أشير إلى أنّ الروايات الجيّدة أو الروائيين المجيدين، أرفع من مجرّد معنى النخاسة، أو المفاهيم الحافة به. وأسوق على سبيل الذكر لا الحصر رواية مثل "فساد الأمكنة" لصبري موسى، حيث تُنتهك المرأة، بل تباع وتشترى في سوق السياسة وتشابك المصالح المشبوهة. يحدث ذلك من قبل طغمة يرغب الكاتب في تصوير صلتها بملك مصر، دون أن يجعلها الأكثر سيطرة على حظوظ الناس والمجتمع، إنّما قُصاراه أن يُلمح إلى وجودها، بل وانتشار ممارساتها، وسيطرتها على أصحاب القرار وأولي الأمر. أمّا أولئك الذين يجعلون من رواياتهم دكاكين لعرض أجساد النساء فإنّهم الخاسرون أولا وآخرا. فالرّواية تتوسّل بالفن لتخييل الواقع، أو قل لابتداع واقع آخر يوازي هذا الواقع الخارجي ويتخطاه. والفن يسقط بالوقوع في المباشرة.

وما أتوق إليه في رواياتي يُختزل في سعَة التعاطي مع نساء الواقع ونساء الفن بكيفيات غير تعبيرية، أي غير مباشرة، لهذا ففي النخاس مثلا تجد نفسك في عالم حسي تماما، لكنه حسّ الخَفَر، والحياء الفني (لا الحياء الأخلاقي العام طبعا). فوصيّتي للكتاب بسيطة، أعمل بها قبل غيري، "كلما سقطت الكتابة في المباشر هجرت الفن، وضحّت بالعماد الأوحد لوجود الرواية"، فالمؤلف ليس في مجال حديث اجتماعي أو سياسي، أو أخلاقي.. . إنه في مجال فنّي يرتفع فيه الأنموذج المتعامل معه من المادي إلى المجرد، ومن الأرض إلى الجميل القدسي كلما تركنا التصريح واكتفينا بالتلميح الدال.

■ **تربّيت على فضاءات الجن والسحر والأولياء، فإذا بك تنتقل اليوم إلى الممارسة السياسية. هل هنالك نقطة التقاء بين الساحر والحاوي والسياسي والرّوائي؟ هل تعتبر نفسك مثقّفا عضويا بعبارة غرامشي؟**

- فعلا أعتقد في وجود نقاط لقيا بين الساحر والحاوي والسياسي والرّوائي، أو قُل أنّ هذه المجالات أقربُ إلى بعضها

البعض من الفضاء النقدي، الذي هو مجال الحقيقة، أو على الأقل يتوق إلى امتلاك الحقيقة على وجه العموم والإطلاق. والملاحظ أنني فيما أكتب أعتني بالجانب السياسي، لكن ليس ذلك من قبيل العناية المباشرة أو الآنية، فالفتنة، والخروج، والهروب في السيرك ليست أوصافا لأحداث وقعت بالفعل إنما هي من قبيل تصوير ما يمكن أن يحدث مستقبلا أو في زمن آخر فوق الزمان، زمن غير منتظر، يمكن أن يكون زمنا متخيلا مرتقبا بعيدا. من هذه الزاوية يبرز فهمي الخاص للزمان والمكان والأحداث في الرواية التي يُمكن أن تكون عملا استشرافيا مستقبليا. فالبعض يعتقدون أنّ الرواية تصور أحداثا وقعت وولّت وانصرمت، إنما



الحسيني في العهود القديمة: الليل، والأمطار الكثيرة تهمي فوق البيوت، وأشجار الأكاليبتُوس الكثيرة تتخلّل الرياح أوراقها وتعشش فيها طيور شتّى تحدث زقزقة غريبة في الهزيع الأخير من الليل.

وتهمي الأمطار فوق الأطياف المنسية التي تعمر البراح بين الولي الصالح والبيوت على مرمى البصر. المخزن القديم، وبيت الديوان، ووسط الدار والقبة... هذان بيتان يبعد أحدهما عن الآخر كيلومترات... لكنّني أعتبرهما بيتا واحدا، لأنهما معا قد عرفا طفولتي المفعمة أحلاما بعيدة قادمة من ألف ليلة وليلة، والعقد الفريد، وحكايات

من خلال قراءاتي دوما أتمثّل الرّواية مرآة للمستقبل، لهذا أعتقد أنّه في نطاق المعاهد الاستشرافية العالمية ينبغي الإنصات إلى الأعمال التخييلية ومنها الرواية خاصة قصد التمكن من الإنصات للمستقبل.

ولك أن تتأمل أعمال الكتاب العالميين، ولسوف تتأكد من أنّ أكثر الروايات ارتباطا بالتراث هي روايات مستقبلية، أو قُل أنه يمكن فهمها فهما مستقبليا. على إثر هذا الاستطراد يُمكن أن نعود إلى استفهامك حول الجمع بين الساحر والحاوي والرّوائي والسياسي. هؤلاء جميعا يتعاملون مع الزمان والمكان تعاملا استثنائيا، لا علاقة فيه بين السبب والنتيجة. كل من هؤلاء يبتدع زمانا ومكانا خاصين، فوق الزمان العادي أو تحت المكان العادي.. لا يهم... إنما ينبغي أن تُقر أنه لا توجد مطابقة بين الزمن العادي ومختلف هذه القياسات الخارقة التي يبتدعها هؤلاء الكاذبون الكبار، هؤلاء المخرّبون: الساحر والحاوي والسياسي والرّوائي!

التخريب الذي ألمح إليه ها هنا هو ذلك التخريب العميق الأصيل القائم على نشدان تغيير كل شيء، ومحاربة الواقع... أو قُل قبول الواقع والاندراج فيه ومسايرته قصد تغييره.

... قبول الواقع والاندراج فيه ومسايرته قصد تغييره تنطبق مع مفهوم "المثقف العضوي" كما فهمته منذ عشرين سنة تقريبا، وأحيّي ها هنا صديقي "عبد الكريم الماجري"، المناضل في حزب آخر، لفهمه الدقيق لغرامشي، فلقد لبث نزيها متعاليا محايدا... مثقّفا.

■ أرى طفلا يحتل وجهك طوال الوقت، ماذا يذكر بوجاه عن ملامح ذلك الطفل وخيال ذلك الصبي الذي كان؟

– كلامك هذا يفرحني كثيرا، وتقرّ به عيني حقّا. ذلك أنّ الشعر والكتابة والفن عموما يفترض أن نكون أطفالا، أو على الأقل أن نُبقي على الأطفال بداخلنا، إذ الطفولة هي ملح الوجود. لهذا ينبغي على الواحد منّا أن يحضن طفلا داخله، بملامحه الداخلية والخارجية. تسكنني رؤى كثيرة، تعود إلى القمر، والليل، والغرف نصف المضاءة في دارنا القديمة، أو في سيدي فرحات، حيث تعبر سياراتٌ كثيرة ذات أصوات شتّى توقّع الجري في الطريق الرئيسيّة رقم ٣، تلك التي كانت طريقا لمحلّة الباي

الوالد والعمة والأخوات عن الفارس الذي لن يعود، والأميرة ذات الهمة، وضفائر الملكة المسحورة، وجنود الفرنسيين والمحور، والطائرات التي تغير على مدينة القيروان، والهروب نحو الأقاصي، وبيت في السهوب البعيدة تملأ الكائنات الأخرى زواياه... آه للصمت الباقي ينزل السلم شيئا فشيئا، بل آه للصخب الآفل ينتشر عبر السلم في المطبخ الواسع البعيد، البعيد المظلم في الغرف الآبقة من أحلام الصبا الأول... هذه جميعها عناصر أصيلة تملأ أصلا من اليوم وتفحم ليلي ونهاري، وتندلق فوق صفحات ما أكتب حبرا ملوّنا يأتي على الأخضر وعلى اليابس فيكاد لا يبقي ولا يذر، بل يكاد يضيء! كان بيتنا أبيض واسعا، قد خرج من المرحلة الاستعمارية سليما معافى، يحمل جراحه وأفراحه وينظر إلى المستقبل، وكان النظر إلى المستقبل من مهامي! كنتُ منذورا للمستقبل، وكان ذلك حلم الجميع، الأم الحبيبة التي تتهدّج أنفاسي الساعة إن أذكرها، والوالد العزيز صاحب الفضل كله، والاخوة والأخوات، القريبون والبعيدون، والراديو القديم، والأثاث، والقطط، والجرار القديم خلف الغرف... فلا حول ولا قوة إلا بالله العزيز العليم! هو صاحب الملك الدائم الذي لا دوام لسواه!!

■ ما هي مشاريعك الإبداعية القادمة؟ هل ننتظر رواية جديدة؟ ما خطوطها الكبرى، ومناخاتها؟

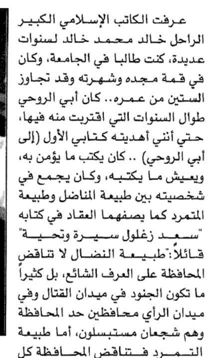
– الحقّ أنها مشاريع كثيرة متنوعة، وهي التي تجتذبني إلى المستقبل، بها أعيش وأواصل الحياة، منها الأمل، وعليها المعول. سأختار منها واحدة قد تحمل عنوان "القصة الحقيقية لموتك". ومختزلها أنّ شيخا يدرك أنه زائل بعد وقت قصير، فيقبل على الشارع الذي فيه بيته يُعدّه بكيفية خاصة، جميل بعضها، مشوش كثيرها لا يسر النّاظرين. أما مرتكز الأمر فالذوات الكثيرة التي تسكنه إذ يسكنها. هو أناس وأطياف وكائنات فعلية وكائنات مفتعلة... تتبارى، وتتدافع وتتنافس ويأخذ بعضها مكان البعض الآخر.

للحديث عن هذه الكثرة وهذا التعدّد أنغمس الآن في كتابة القصة الحقيقية لموتي، أما غير هذا فمشاريع شتّى كثيرة من أوكدها مشروع يُماثل "رياض النفوس" أي نوع من الوجوه أو البورتريهات التي تذكر بأصدقاء وأدباء ورجال سياسة... وأوهام!

خالد محمد خالد .. أناشيد الحرية

بين يدي عمر

منير عتيبة - مصر



عرفت الكاتب الإسلامي الكبير الراحل خالد محمد خالد لسنوات عديدة، كنت طالبا في الجامعة، وكان في قمة مجده وشهرته وقد تجاوز الستين من عمره.. كان أبي الروحي طوال السنوات التي اقتربت منه فيها، حتى أنني أهديته كتابي الأول (إلى أبي الروحي) .. كان يكتب ما يؤمن به، ويعيش ما يكتبه، وكان يجمع في شخصيته بين طبيعة المناضل وطبيعة المتمرد كما يصفهما العقاد في كتابه "سعد زغلول سيرة وتحية" قائلاً:"طبيعة النضال لا تناقض المحافظة على العرف الشائع، بل كثيراً ما تكون الجنود في ميدان القتال وفي ميدان الرأي محافظين حد المحافظة وهم شجعان مستبسلون، أما طبيعة التمرد فتناقض المحافظة كل المناقضة، ولا يندر أن تنشأ من الضعف والإختلال كما تنشأ من القوة والإستقواء.. وهؤلاء يهدمون قواعد مؤسسة مصطلحاً عليها، ويقيمون في مكانها قواعد اخرى لا يعترف بها أحد غيرهم في بداية الدعوة إليها". فخالد محمد خالد ثائر بحكم الوراثة عن أبيه وبعض أقاربه، وبحكم تجربته الخاصة في الحياة السياسية في شبابه، وبحكم الفترة التي بدأ الكتابة فيها، وظروف البلاد الاجتماعية والسياسية التي تؤكد ضرورة الثورة على الوضع القائم وتغييره.

وخالد محمد خالد مناضل بحكم تربيته في بيئة ريفية محافظة، وبحكم دراسته الدينية في الأزهر الشريف.. قد يتطرف الأمر بالثائر الى حد الفوضى فيهدم القواعد ولا يبني غيرها، وقد يتطرف بالمناضل الى المحافظة التقليدية والجمود.. ولكن الذي يجمع في شخصيته بين الثائر المتمرد والمناضل المحافظ لا خوف عليه من التطرف الى الفوضى أو الى الجمود، لأن طبيعة الثائر تعادل فيه طبيعة المحافظ، وصفات المناضل توازن فيه صفات المتمرد.. وأنسب نظام سياسي واجتماعي واقتصادي يلائم من كانت هذه طبيعته هو النظام الديمقراطي، لأنه يعطي من يريد التغيير الفرصة للتغيير حسب كفاءته وقدرته، وهو في الوقت نفسه "نظام" له ضوابطه وقواعده كأي نظام آخر بحيث لا يسمح بالفوضى.. فالثائر يجد فرصته للعمل في ظل هذا النظام، وكذلك المحافظ يجد الفرصة ذاتها.. ولهذا كانت قضية حياة خالد محمد خالد هي الحرية عموماً، والحرية السياسية "الديمقراطية" بالذات.. فكتبه



خالد محمد خالد

السياسية دفاع عن الديمقراطية، وشروح وتفصيل لشروطها وأهدافها ومزاياها.. وكتبه في مجال التربية وجه آخر لفكرة الحرية في المجال الاجتماعي والنفسي.. وكذلك كتبه عن المرأة.. وإسلامياته.. وغيرها.. إن كل كلمة يخطها قلم خالد محمد خالد في أي موضوع تصرخ بفكرة أساسية هي دائماً مصدر تفكيره، بل أهم مصادر تفكيره، تلك الفكرة هي: الحرية!!

❖❖❖

مثل طه حسين يختار خالد محمد خالد عناوين مقالاته وكتبه ذات جرس ورنين محبب الى الأذن فيحفظها القارئ بسهولة من أول قراءة، ولعل ما ساعده على ذلك طبيعته الشاعرة، فقد كان في شبابه يكتب أشعاراً بالفصحي والعامية أيضاً، وفي بعض جلساتي معه كان يلذ له أن ينشد لي بعض هذه الأبيات.. فمثلاً عندما استشهد البطل المصري أحمد عبد العزيز قائد الفدائيين في حرب فلسطين كتب خالد محمد خالد:

صفوا رجال جيشنا وجنده
روح البطل جايه تشاهده
واخد أجازة من الجنه
وجاي يزور الكوماندو!!

وله شعر عاطفي رقيق يقول:

إنني أهوى ولكن لي طريقه
صغتها والحب في أغلى وثيقه
وَجُنّة العفة لا أخدشها
وعذارى الورد في حضن الحديقه
كل ما أبغي من الحب شذاً
يملأ الروح سطوعاً بالحقيقه
وحبيب كلما ناديته طار نحوي
في خطى جد مشوقه
وعذول كلما أبصرنا
وجد العذر لآهات صديقه
أحلال أم حرام لست أدري
كل ما أدري هيامي بالحديقه!!

وقال عندما اشتد الهجوم على سعد زغلول:

كأن لديكم سعوداً كثاراً
فأنتم توارونهم في حفر!!

وقال في مولد الرسول صلي الله عليه وسلم:

يا عيد مولده كم ذا توافينا
تشدو فتفرحنا تشجو فتبكينا
قل للرسول إذا ما جئتَ روضته
أدرك شعوبك قد حار المداوونا

لذلك فأسلوب خالد محمد خالد ليس هو أسلوب المفكر المتفلسف الوعر الجاف الذي لا يفهمه إلا الصفوة.

لا، إنه يتحدث عن الناس وإليهم، لذلك يكتب لهم بأسلوب يستطيع أبسطهم أن يفهمه ويستوعب أفكاره.. وقد أخبرني أنه كتب في الخمسينيات الفصل الأول من رواية قدر لها ألا تقل عن ألف صفحة، ونشره في صحيفة أو مجلة لا أذكر اسمها.. كما أخبرني أنه كتب فكرة مسرحية.. لكنه لم يكمل الرواية، ولم يكتب المسرحية.. سار في طريق المفكر مسلحاً بأسلوب الشاعر، الروائي، المسرحي، لذلك تلقى كتبه إقبالاً كبيراً من القراء، ولذلك تصل أفكاره بسهولة الى الأفهام.. والجميل في أسلوب خالد محمد خالد أنه رغم بساطته ووضوحه يتمتع بالجزالة والرصانة بفضل دراسته الأزهرية وثقافته العربية الواسعة.. لذلك فأسلوب خالد محمد خالد أسلوب متميز لا تصل به البساطة الى درجة الإسفاف، ولا تصل به الجزالة الى درجة التقعر.. ومثل العقاد يختار خالد محمد خالد عناوين مقالاته وكتبه بدقه كبيرة لتكون معبرة وموحية، يختارها "بالمقاس" على موضوعه..

"بين يدي عمر" ......

لقد حكى لي الأستاذ كيف اختار أو أُلهم ذلك العنوان، الأفكار والمشاعر التي راودته وأحسها وهو يفكر في اسم لكتابه عن الفاروق: مع عمر بن الخطاب أنت لا تستطيع أن تكون شارحاً فأعماله وأقواله وحركاته وسكناته وكل تصرفاته أكثر وضوحاً من ضوء شمس النهار.. أنت مع الفاروق لا تستطيع أن تكون ناقداً فهو أكبر من أن ينقده أحد، لأنه كان ينقد نفسه ويراجعها أكثر مما يمكن لغيره أن يفعله معه!! ومعه لا يمكنك أن تكون نداً - أستغفر الله العظيم ... ومعه لا يمكن أن تكون مادحاً، فمهما مدحت هل ستوفيه بعض حقه؟! الموقف الوحيد الذي يمكنك وقوفه من عمر بن الخطاب هو موقف "المعية" - أن تكون في معيته، وهذا شرف لك لو تدري عظيم.. إنه أمير المؤمنين، وأنت واحد من عامتهم.. إنه أول من دعي بأمير المؤمنين، وهو الوحيد ممن أطلق عليهم ذلك اللقب الذي يستحقه تماماً، فهو يشرف اللقب ويرفعه ويسمو به، وهو يضيف الى اللقب من سلوكه وعظمة شخصيته وسيرة حياته، واللقب لا يضيف إليه شيئاً، فهو فوق كل ذلك.. فمع الفاروق إذن - أو كما يقول الأستاذ، إذا كان ذلك كذلك! - فأنت تقف بين يديه في إعجاب وخضوع ورهبة وخشوع وحب وتقديس للرجل الذي تمثلت فيه كل المثل العليا في الدين والأخلاق ومبادئ الحياة الفكرية والشعورية والعلمية.

لذا كان كتاب خالد محمد خالد "بين يدي عمر" أمير المؤمنين.. تمنى خالد محمد خالد أن يقضي لحظات من عمره في معية الفاروق.. واستأذن من أمير المؤمنين.. ثم أراد أن يصحبنا معه لنكون جميعاً في المعية الفاروقية.. ولكنه ينبهنا أننا سنكون في معية أمير ولا كل الأمراء، ولابد لمن يريد أن يكون جديراً بتلك المعية أن يعرفها، ويعرف تبعاتها ومشقاتها، ومباهجها، وأفراحها، لأن "معية أمير المؤمنين ليست مثل معية غيره من الأمراء والحاكمين.. إنها شيء مختلف جداً.. فلا مكان فيها لأطايب الطعام، ومناعم الشراب، ومباهج الحياة .. لا مكان للفرش المرفوعة، ولا للأكواب الموضوعة، ولا للنمارق المصفوفة، ولا للزرابي المبثوثه.. لا مكان للراحة.. لا مكان للزهو.. لا مكان للزلفى.. من أجل هذا، كان الإقتراب من هذه "المعية" رهيباً، بقدر ما هو حبيب النفس، وبقدر ما يفضي إليه من شرف عظيم".

من يجمع في شخصيته بين الثائر المتمرد والمناضل المحافظ لا خوف عليه من التطرف الى الفوضى او الى الجمود

وتساءل خالد محمد خالد عما يذكره التاريخ والناس من سيرة عمر الطويلة العريضة العميقة الممتلئة " ويرى أن أهم ما يذكرونه هو سلوك أمير المؤمنين.. الخوف من الله، والحفاظ على أموال الأمة، والعمل على راحة المسلمين، والزهد في كل مناعم الدنيا وطيباتها.

سلوك الفاروق هو ما يشغل خالد محمد خالد، لأن هذا السلوك هو ما يمكث في الأرض لينفع الناس ويربيهم، فهو ليس الزبد الذي يذهب جفاء بلا قيمة ولا فائدة..

ولخالد محمد خالد عدة كتب في التربية مثل كتاب "هذا .. أو الطوفان" ولذلك جاء كتابه عن عمر كمثال للسلوك الإنساني في أرفع صوره وأقربها - بل مطابقتها- للمثال الذي تحلم به البشرية!!

وخلف كل سلوك يعرضه خالد محمد خالد ويستوضحه ويستلهم معانيه، تقف الفكرة الأساسية التي عاش لها وبها دائماً -الحرية!!

قلت للأستاذ يوماً مازحاً: إنك لو كتبت في أصول الطهي سنجد خلف وصف كل أكلة فكرة يمكن أن نردها في النهاية الى الفكرة الأم في حياتك، أقصد الحرية بكل معانيها، وبالذات المعنى السياسي لها -الديمقراطية".. كانت كلماتي مازحة لكن معناها كان صحيحاً، وكنت أقصده تماماً، لذلك ضحك الأستاذ ووافقني الرأي!!

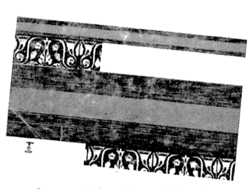
❖❖❖

يقول الله في كتابه العزيز: "يا يحيى خذ الكتاب بقوة".

فكل الشرائع السماوية، والتقاليد، والعادات، والأعراف، مهمتها تهذيب النفس الإنسانية، وترويضها، وكبح جماحها،

خالد محمد خالد

بين يدي عمر



"عمر" التفوق، لا التطرف .. والقوة، لا القسوة ..".

❖❖❖

من هو المغرور؟

هو ذلك الإنسان الذي لا يرى إلا صورته هو، ولا يسمع صوتاً إلا صوته هو، ولا يعتقد بصحة رأي إلا رأيه هو.. هو الذي لا يعترف إلا بنفسه، إنه لا يعترف بالآخرين، ولا يحس لهم وجوداً.

هل يستطيع المغرور أن يكون ديمقراطياً؟

بالطبع .. لا !!

فأول مبادئ الديمقراطية أن تعتقد أنك على صواب يحتمل الخطأ، وأن الذي يخالفك الرأي قد يكون على خطأ ولكنه يحتمل الصواب، فلا تعطي لنفسك حقاً لا تعطيه لغيرك، ولا ترفع نفسك فوق قدرها ولا فوق الآخرين.

هل كان يمكن لعمر ابن الخطاب أن يكون مغروراً؟

نعم ..!!

ولا ..!!

نعم، لأن لديه من المميزات الشخصية ما يعطيه الحق في الزهو بنفسه، ولديه من المنجزات التي حققها للإسلام والمسلمين منذ أسلم حتى استشهد ما يعطيه الحق في الفخر بما أنجزه!!

ولا، لأنه عمر، عمر القوي على نفسه فلا يمكن أن يدعها تزل بالغرور، عمر الذي يحب الله حق الحب، ويخشى الله لأنه يحبه، ويعلم أن ما به من نعمة فمن الله، وأن عليه شكر النعمة، فإذا وفق الى الشكر فعليه شكر الله لأنه وفقه الى أن يشكره!!

كان عمر يقول: "لقد كنا، ولسنا شيئاً مذكوراً حتى أعزنا الله بالإسلام، فإذا ذهبنا نتلمس العز في غيره ذلنا".. المغرور يظن أنه فوق الجميع، وأنه ليس فوقه أحد، وعمر كان يعلم أن الله فوقه، وحسبه هذا ... نعم، حسبه هذا العلم حتى لا يحتقر الآخرين، ولا يستعلي عليهم، وحتى يزهد في الدنيا، ولا يزاحم الناس عليها.

والسيطرة على شهواتها القبيحة وغرائزها الدونية، وتوجيهها التوجيه السليم في سبيل الخير والحق.. ولكن النصوص وحدها لا تكفي لعمل كل ذلك، لا بد من القوة في تطبيق النصوص والعمل بها، لا بد أن تكون قوة الإرادة في النفس الإنسانية أكبر من شهوة الغريزة العمياء فيها، وإلا فلن تنفع النفس التي شهوتها أكبر من إرادتها كل حكمة الأجيال، ولا كل شرائع السماء.. قد يعتقد البعض أن الديكتاتور هو ذلك الإنسان القوي الإرادة، الطاغي الشخصية، المسيطر على الآخرين، وقد يكون في هذا الاعتقاد شيء من الصحة، لكن يجب ألا نغفل أن الديكتاتور إنسان ضعيف في أعماقه، إنه قد يخدع الآخرين بقوته الظاهرة، لكنه لا يستطيع أن يخدع نفسه، لذلك تراه يحطم العمالقة ويبقي على صغار الأقزام ليبدو وكأنه العملاق الوحيد، يكمم كل الأفواه ليتكلم وحده فيبدو وكأنه أوتي حكمة الأولين والآخرين، يظهر وحده في الصورة لأنه يخشى أن يقف بجانبه من هو أفضل منه فيخطف منه الأضواء!! نعم، إن التحليل النهائي لشخصية الديكتاتور يؤكد أنه إنسان ضعيف غاية في الضعف، لذلك فهو يريد أن يبدو في منتهى القوة، وكلما أمعن في إظهار قوة جبروته وسلطانه، تأكدنا من ضعفه الداخلي واهتزاز أعماقه!! أما الحاكم الديمقراطي فهو الإنسان القوي حقاً، إنه أقوى من شهوات نفسه، أقوى من حب التملك والظهور، أقوى من الأنانية، أقوى من التسلط وفرض الرأي وحب الوصاية على الآخرين!! فالإنسان القوي هو فقط الذي يستطيع أن يكون ديمقراطياً، لا بد أن يكون في الأساس إنساناً قوياً، أقوى من نفسه، وأقدر على ترويضها والسير بها في الطريق الصحيح!!

لذلك يبدأ خالد محمد خالد بين يدي عمر بالحديث عن قوته الجسدية والنفسية، تلك القوة التي جعلته العدل كله، والصدق كله، والحق كله، تلك القوة التي جعلته النموذج المثالي المجسد للحاكم الذي يطبق مبدأ الشورى في الإسلام أحسن تطبيق، أو بالتعبير الحديث، الحاكم الديمقراطي الذي كانت فترة حكمه نموذجاً للحكم الديمقراطي الحقيقي الذي لا تشوبه شائبة من زيف أو تضليل.. كان عمر قوياً، لذلك كان يستشير.. وكان قوياً، لذلك كان يعود الى الحق إذا أخطأ ولو كان الذي أعاده الى الحق امرأة أو طفلاً.. وكان قوياً، يكبح جماح نفسه إذا رأى إنها قد تزهو بالمكانة التي وصل إليها، ويقف على المنبر، ويوبخ نفسه أمام الناس مذكراً إياها أنه كان غلاماً يرعى غنم خالاته من بني مخزوم نظير قبضة من تمر أو زبيب!! وقد يرى البعض في قوة عمر على نفسه، وعلى غيره، نوعاً من التزمت أو التطرف غير المحمود، لكن خالد محمد خالد يوضح الفارق الدقيق بين التفوق والتطرف " الأول، يشبه النمو الطبيعي.. والثاني، يشبه مرض نمو العظام.. الأول تثمره خلايا حية عاملة، وطبيعة سوية نامية، والثاني عرض من أعراض العلة والسقم ... والتفوق، قوة عادلة تتضمن الحكمة، ولا تستعلي علي الخير، أو تتوارى من الحق ... وهكذا كان الذي مع

لقد تتبع خالد محمد خالد صفة الخشية في عمر، خشية الله التي كانت لا تفارقه ليلاً ولا نهاراً، دائماً يقول لنفسه "ما تقول لربك غداً؟" ويتصرف بحيث لا يقف أمام ربه وقد ارتكب إثماً، أو أتى معصية.. هذه الخشية العظيمة من الله أبعدت عمر عن الغرور وحب الدنيا، وجعلته يعطي لكل ذي حق حقه، ويقتص من القوي للضعيف، ويقتص حتى من نفسه إذا أخطأ في حق أحد رعيته!! وبعد أن يدرس خالد محمد خالد صفة القوة الجسدية والنفسية، وصفة خشية الله، والزهد في الدنيا، والبعد عن الزهو والغرور، يواصل رحلته بين يدي عمر لمزيد من الإكتشاف .. اكتشاف الصفات المثلى التي يجب أن يتحلى بها الإنسان العظيم، والحاكم الشوري أو الديمقراطي!!

❖❖❖

في فصل من أطول فصول الكتاب "الأنك ابن أمير المؤمنين" يتتبع خالد محمد خالد صفة من الصفات الكبرى في عمر بن الخطاب والتي تحوي داخلها صفات أخرى، تلك الصفة هي شعوره بالمسئولية، وعمله على القيام بمسئولياته على أفضل وجه يستطيعه.

وواضح هنا أن المؤلف درس خطة كتابه جيداً، فهو بعد أن يتحدث عن عمر القوي، وعن عمر الذي يخشى الله حق خشيته، يتحدث عن اضطلاع عمر بمسئولياته كما يجب.

وهذا تسلسل طبيعي، فكثيرون لديهم مسئوليات لا يقومون بأدائها، لأنهم يحتاجون قدراً من القوة والقدرة لا يملكونه، وكثيرون لديهم المسئوليات، ويملكون القدرة على القيام بها، ولكنهم يفتقرون الى الشعور بخشية الله الذي سيحاسبهم على إهمالهم لمسئولياتهم، ألم يقل الرسول صلى الله عليه وسلم "كلكم راع وكلكم مسئول عن رعيته" وجعل مسئولية الأب في بيته كمسئولية الحاكم في حكومته، كمسئولية الخادم فيما يطلب منه كلها أمانات، وكلها يجب أن تؤدى!! إن شعور عمر بالمسئولية يؤدي به الى الشعور بالمساواة، فهو مسئول عن الناس لكنه ليس أفضل منهم، بالعكس فقد يكون وجوده في موقع المسئولية اختباراً من الله له وبلاءً، بل قد يكون بعض غضب الله عليه!! وصفة الشعور الكامل بالمسئولية، والاضطلاع بأدائها بقدر ما يستطاع، شرط مهم لا بد أن يتوافر بالنسبة للحاكم، وبالذات الحاكم الديمقراطي، لأن الديكتاتور لا يشعر إلا بمسئوليته عن نفسه، وعن الحفاظ على بقائه في الحكم، أما الحاكم الديمقراطي فهو يشعر بالمسئولية عن كل الناس، ويشعر أنه محاسب من كل الناس، أما عمر بن الخطاب فيشعر أن الجميع مسئولون منه، وأن حسابه ليس من الناس بل من رب الناس!!

فإذا كان الحاكم الديمقراطي مسئولاً أمام الناس، فإن عمر بشعوره بالمسئولية أمام الله يضرب مثلاً رائعاً، لأنك قد تخدع بعض الناس بعض الوقت، لكنك لن تخدع الله ولو للحظة واحدة، ومن اضطلع بمسئولياته مستحضراً الله، لن يخون الله، ولن يخون الناس، ولن يخدعهم.. "هذا الحاكم لا نلقاه في مكان الصدارة، ولا في مقدمة المواكب إلا حين تكون المخاطر داهمة، أما دون هذا فقد اختار مكانه دوماً هناك..

من اهم صفات الفاروق عمر الخوف من الله والحفاظ على اموال الامة والعمل على راحة المسلمين

في آخر مقعد.. في آخر صف.. ليحرس القافلة، وليتأكد إذا كان ثمت نعمة مقبلة، أنها لم تبلغه إلا بعد أن تكون قد مرت بالناس جميعاً".

❖❖❖

أبناء الرجل وزوجته وأقاربه كثيراً ما يكونون نقطة ضعفه، فيسيئون إليه بعلمه أو بدون علمه، يستغلون منصبه ليحصلوا على ما ليس لهم بحق، ويظلمون الناس وهم في حمى من قرابتهم له، ولا يتعرضون لعقاب على أخطائهم من أجل هذه القرابة!! لكن عمر بن الخطاب كان متنبهاً لهذا الأمر، كان ينصح علي بن أبي طالب، وعثمان بن عفان، وسعد بن أبي وقاص وهو على فراش الموت فيقول لهم: يا علي.. إذا وليت من أمور الناس شيئاً، فأعيذك بالله أن تحمل بني هاشم على رقاب الناس.. يا عثمان.. إذا وليت من أمور الناس شيئاً، فأعيذك بالله أن تحمل بني أبي معيط على رقاب الناس.. يا سعد إذا وليت من أمور الناس شيئاً، فأعيذك بالله أن تحمل أقاربك على رقاب الناس!!!

خالد محمد خالد يتناول موقف عمر من أهله وأقاربه كنموذج حي وواضح لاضطلاعه بمسئولياته على أكمل وجه، فهو يفيض في شرح هذا الموقف، ثم لا يرجعه الى الزهد كما اعتاد البعض أن يفعل، بل يرجعه الى إحساس عمر العارم بالمسئولية." هذا حاكم يمسك الميزان في رهبة لا تماثلها رهبة، وهو لا يدرأ أهله عن أن يكونوا أهل حظوظ ومزايا فحسب.. بل إنه ليضطرهم الى أن يعيشوا معه فوق صراط أحد من الشفرة.. وأرق من الشعرة، حتى لكأنما رُزئوا بقرابة "عمر"، بدل أن يهنأوا به ويتبذخوا فيها..!"

"لقد اعتدنا أن نضع هذا السلوك المعجز لعمر تحت عنوان الزهد أو التقشف...

فعمر يجوع ويتقشف في مطعمه، وملبسه، ويحمل أهله معه على ذلك بدافع، نسميه زهداً.

ولكن الحق أن وراء الزهد، حافزاً أبعد غوراً وأعمق جذوراً. ذلك هو الاحترام الفريد لمسئوليته، والتفاني الفذ في الإخلاص لتبعاته وواجبه.

إن للمسئولية في ضميره الطاهر الحي قداسة مطلقة، وجميع الإعتبارات والمواقف تتكيف وفق مقتضيات هذه المسئولية، ولا تخضع هي لأي موقف أو اعتبار".

❖❖❖

ومن أهم تبعات الحاكم المسئول اختياره لولاته ومن يعاونونه في الحكم، وكما هي عادة عمر فقد كان نسيجاً وحده، ومثالاً يحتذى به في هذا الأمر أيضاً. ويتحدث

خالد محمد خالد عن موقف عمر من ولاته موضحاً أنه كان يختار للولاية من لا يسعى إليها، ويختاره أميناً قوياً، ثم لا يكتفي بذلك بل يبذل له النصائح التي تجعله حاكماً صالحاً، ثم يتابعه وهو في ولايته، ويحاسبه إذا أخطأ أو شكا الناس منه، ويشجعه إذا وجده محسناً!!

ثم يتحدث المؤلف عن مسئولية عمر تجاه أموال الأمة .. فقد كانت الأموال كثيرة جداً بعد أن فتحت جيوش الإسلام امبراطوريتي فارس والروم، وكان عمر يحافظ على هذه الأموال، ويقيم الدنيا ولا يقعدها إذا أنفق درهم في غير وجهه. كان عمر يعطي رواتب لكل الناس تكفيهم حاجاتهم، وكان يشجع الناس على استصلاح الأراضي واستزراعها، وعلى التجارة وتنميتها، وكان يعفي من الجزية غير القادرين على أدائها من أهل الكتاب!! إن مسئولياته المباركة دفعته الى نهايات الطرق، وقمم المثل، فجاءت تصرفاته كلها تمثل أقصى ما يستطيع الكمال الإنساني أن يبلغه.. فتجاه مسئوليته عن نفسه وأهله، يحملهم كل مغارم الحكم، ويحرمهم من كل مغانمه..!! وتجاه ولاته ومعاونيه، يختارهم بنفسه.. ويلزمهم صراطاً مستقيماً أحد من الشفرة، وأرق من الشعرة..!! وتجاه أموال الأمة، يبلغ أقصى درجات الحفاظ عليها والزهد فيها..!! وتجاه الجبارين العتاة، يبلغ أقصى أسباب الشدة والحزم.. !! وتجاه الضعفاء والبسطاء يبلغ غاية المدى في الحدب واللين..!! إن مسئوليته تقوده وإنه ليباشرها بروح المخبت العابد الأواب... إن عمر الحاكم، حجة الله على كل حاكم .. فإذا قال حاكم ما، ساعة حسابه: يا رب عجزت. قال الله له: ولماذا لم يعجز عمر ..؟؟؟!!".

❖❖❖

كان خالد محمد خالد في شبابه خطيباً مفوهاً، وكان محمود فهمي النقراشي باشا يقربه منه، ويستفيد -في الانتخابات واللقاءات الجماهيرية- من قدراته كخطيب على إقناع الجمهور..!! لذلك تجده يكتب وكأنه يخطب، إنه يتحدث الى القارئ وكأن القارئ يجلس أمامه!! وهو يكتب بحماسة الخطيب، وحماس المؤمن بالفكرة التي يكتبها - وقد سألته مرة عن عاداته في أثناء الكتابة فقال: ليست لي عادات، البعض يكتب فإذا وقع بجانبه على الأرض مسمار يترك الكتابة ولا يستطيع أن يواصل، أنا أكتب في أي جو، وإن كنت الآن عندما أكتب ويلعب أحفادي حولي أخرجهم من الغرفة وأغلقها لأكتب، أنا في بدايتي كانت عندي عادة إذا خطرت ببالي فكرة جيدة أو معنى جميل أترك مكاني وأسجد لله شكراً سواء كنت متوضئاً أم لا، الآن لا يحدث هذا لأن حركتي ثقلت، وأنا عموماً عندما أكتب أحب سماع الأناشيد!!

قلت: الأناشيد الدينية أم الوطنية؟

قال: الأناشيد الحماسية؟

قلت: لتعطيك حماسة في الكتابة؟!

قال: لا، الحماسة موجودة، لكنني أحب ذلك، فجو الحماسة يملأ الغرفة ويكون مناسباً لأن أكتب!!

لكنك لن تجد فصلاً من فصول الكتاب - بين يدي عمر - إلا وقد اشتعل حماسة، حتى لكأن الكلمات تندفع من فوهة مدفع رشاش يمسكه قناص شديد المهارة، مثل الفصل الذي عنوانه "ولا خير فينا إذا لم نسمعها"!!

فخالد محمد خالد متحمس بطبيعته، وهو متحمس لعمر بن الخطاب، ولفكرة الحرية، ولأروع نموذج لحاكم آمن بهذه الفكرة أعظم إيمان، وطبقها خير تطبيق، وهو عمر!!

كل هذا اجتمع ليقدم فصلاً من أروع وأهم فصول الكتاب، لأنه يلخص كل تاريخ فكر خالد محمد خالد الديمقراطي، ويوضح إيمانه بالديمقراطية ومعناها، مع تقديم نموذج عملي لحاكم ديمقراطي هو سيدنا عمر!!

وإذا كان خالد محمد خالد قد قال لجمال عبد الناصر في المناظرة التاريخية الشهيرة التي دارت بينهما في إجتماعات اللجنة التحضيرية التي انعقدت في بداية عام ١٩٦٢، قال خالد محمد خالد إن الديمقراطية معناها قدرة الشعب على تغيير حاكمه بالطرق السلمية، فإنه هنا يتعمق أكثر في معنى الحرية والديمقراطية، بل إنه يستخدم هذا المصطلح العصري - الديمقراطية - للتعبير عن الشورى في الإسلام كما طبقها الفاروق.

الحاكم الديمقراطي يساعد على اظهار خير ما في الشعب من قوة وشجاعة في ابداء الرأي

كما أنه - في هذا الفصل - يوضح أن الحاكم الديمقراطي يساعد على إظهار خير ما في الشعب من قوة وشجاعة في إبداء الرأي الذي قد يكتمه الشعب ويخفيه عن حاكمه الديكتاتور، ولعل هذه الفكرة تعميق لما قاله لجمال عبد الناصر: وأنا أقسم غير حانث أن نصف شجاعتي إن لم يكن أكثر إنما استمددته في التعبير عن آرائي طوال هذه السنوات العشر من حسن ظني بك وحسن فهمي لك"!!

❖❖❖

وفي الفصل الرابع من كتابه بين يدي عمر، يقدم لنا خالد محمد خالد فكره الديمقراطي مقطراً ومركزاً، مع نموذج توضيحي لحاكم حقق مظاهر الحكم الديمقراطي في أفضل صورها مثالية.

يقول خالد محمد خالد: "لم يكن أمير المؤمنين يحمل المسئولية حملان رجل مفتون بنبوغه، صلف بمكانه، مستعل بسلطانه.. بل كان يحملها بضمير الأمين على العهد. الباحث عن الحق، المستنهض وجود الآخرين وتفكيرهم ليأخذوا مكانهم معه، وينضجوا بآرائهم رأيه، ويعاونوا برشدهم رشده. ولقد اقتضاه هذا أن يقدس الشورى، ويحني رأسه العالي في خشوع وتهلل لكل معارضة وشجاعة صادقة. فإذا بهرنا جلال المسئولية عند "عمر" وسموقها الصاعد في السماء، فلنضع أعيننا على القاعدة التي استقر فوقها هذا البناء العملاق - ألا وهي الشورى والمعارضة".

"لقد نجت الشوري في عهد هذا الرجل الكبير من كل ضائقة وأزمة، ذلك أن أزمة الشورى توجد عندما يوجد الحاكم الذي يحب السلطة أكثر مما يحب الحرية...

وعمر لم يفعل نقيض ذلك فحسب، بل إنه نظر الى السلطان كما ينظر المضطر الى لحم الميتة..!!

وعلى الرغم من أنه جرد السلطة حين مارسها من كل زهوها، ومن كل إغرائها، ومن كل ضراوتها، فقد ظل ينظر إليها نظرته تلك، وظلت علاقته بها علاقة من حمل عليها، لا من سعى إليها. ولقد كان دائماً يعد الشعب ويهيئه ليكون هو الحاكم الحقيقي، وليكون الخليفة الحق له يوم يذهب عن هذه الدنيا".

"أغلب الظن، أن عمر لو رأى انبهارنا اليوم بديمقراطيته وإنسانيته وعظمته. لرمقنا بنظره ملؤها الدهش والعجب.

فهو لم يكن في كل روائعه هذه، يحسب أنه يأتي أموراً غير عادية، وهذا هو "جوهر" العظمة ...

عظمة رجل يدعو بالرحمة لمن يهدي إليه أخطاءه ...

لمن يقول له: لا ... يا عمر ..!!

ألا حيا الله أمير المؤمنين.

وتحية طيبه للبشرية التي أنجبته، وللدين الذي رباه ..!!!"

❖❖❖

ثم يتناول خالد محمد خالد صفة مهمة جداً لا بد أن تتوافر في كل من يتولى أمراً من أمور الناس، وبالذات في الحاكم الديمقراطي، تلك هي صفة الذكاء، فالذكي الفطن يعلم أن الحق أكبر من أن يمتلكه شخص بمفرده، وهو لذلك يعطي الآخرين الفرصة لمعرفة الحق والجهر به، ثم يستخدم ذكاءه في معرفة الصواب في ما يسمع من آراء شتى في موضوع ما.

وقد كان عمر نموذجاً للذكاء والفطنة، لكنه ليس الذكاء النظري المجرد فقط، إنه ذكاء عملي مغموس بمشاكل الناس، يحلل نفسياتهم، ويدرس مشاكلهم، ويقرر على ضوئها حلولاً عامة لا تحل مشكلة واحدة، وإنما تحل كل المشكلات المماثلة.

وهكذا يحلل خالد محمد خالد صفة الذكاء في عمر بن الخطاب، فيجد أنه ذكاء إلهي، فهو من الله، وهو في سبيل الله.. "الذكاء البشري يقترب غالباً بالطموح الشديد، والسعي الدائب وراء المزيد من أمجاد الدنيا والعلو فيها .. وهنا نلتقي بأبهى خصائص ذكاء بن الخطاب ...

لقد كان ذكاء رهبانياً، لا يعمل في خدمة صاحبه، وإنما يعمل لله، ومع الله، في سبيل الحق والخير والرحمة ..!! أجل، كان ذكاء رجل وأب .. من الله مأتاه ...وإلى الله مرده .. وفي سبيل الله نشاطه، وتوقده، ورؤاه ....!!!".

❖❖❖

في مقدمة كتابه "رجال حول الرسول" يقول خالد محمد خالد إنه يبحث عن نبض العظمة في هؤلاء الرجال. إنه مشغول برسم صورة العظمة في البشر، لكنها ليست عظمة القوة الجسدية، ليست عظمة فتوة البدن والمغالبة، إنها عظمة الروح، وكمال النفس الإنسانية.

وهو في كتابه عن عمر لم يكن يبحث عن نبض العظمة، بل

اغلب الظن أن عمر لو رأى انبهارنا اليوم بديمقراطيته وانسانيته وعظمته لرمقنا بنظرة ملؤها الدهشة والعجب

كان يرسم صورة الإنسان المثالي الذي تشرق عظمته على الدنيا، وتضيء بنورها سبيل الإنسانية. وأعتقد أن كتاب "بين يدي عمر" هو تقديم لنموذج الإنسان الكامل الذي دعا خالد محمد خالد قراءه أن يكونوه في كتابه "الوصايا العشر لمن يريد أن يحيا"، ذلك الإنسان المحب، القوي، الشجاع، البصير، الفاضل، المسئول، المؤمن .... فوصايا خالد محمد خالد عشر هي: أهلّت عصور الحب فودع الكراهية ... لا تدع الخوف يفكر لك، أو يشير عليك، وطهر منه إرادتك، وعش قوياً.. اسبح قريباً من الشاطئ.. وارتكب أنظف الأخطاء ولا تقايض على الفضيلة بشيء..احمل روح الرواد.. وابحث عن الدروب غير المطروقة، واجعل مناط سعيك: "ما لم يفعله من قبل أحد".. لا تعش وعلى عينيك عصابة .. وامض بصيراً .. في يمينك: "إلى أين" ..؟ وفي يسـراك: "لماذا" ...؟ عش صديقاً طيباً، وليكن "اسمك" نداء النجدة للمكروبين.. وليكن "قلبك" مرفأ الراحة للمتعبين.. اقرأ في غير خضوع.. وفكر في غير غرور.. واقتنع في غير تعصب وحين تكون لك كلمة، واجه الدنيا بكلمتك.. تقبل وجودك، وطوره.. واختر حياتك، وعشها، وابق الى النهاية حاملاً رايتك.. ولِّ وجهك شطر الله، فإنه حق.. وضع يدك في يده.. فإنه نعم النصير.. وطد مسئوليتك بالحرية.. وحصن حياتك بالعدل.. واترك للوجود شذاك..!!

وخالد محمد خالد يقدم عمر بن الخطاب كنموذج للإنسان الذي ارتفع بنفسه فوق مستوى البشر. ويقول – ملخصاً كل ما ورد في الكتاب: "إذا اجتمعت هذه الفطرة السوية القوية، وهذا الإيمان الوثيق بالله، وهذه الأمانة الكاملة في تحمل المسئوليات والوجود والحياة، مع ذكاء رحب، فماذا يبقى من المكرمات والعظائم حتى يكون الكمال الإنساني قد تجسد بشراً، ونهض على ساقين ..؟؟!!" ثم يضيف خالد محمد خالد الى الصورة التي رسمها لعمر لمسه أخيرة، وهي البساطة العمرية، تلك البساطة الخالية من كل زهو وصلف وغرور.

❖❖❖

وهكذا نرى أن خالد محمد خالد يقدم في "بين يدي عمر" الصورة المثالية، والتي تحققت في شخص عمر وحياته، للإنسان العظيم الذي يتمني خالد محمد خالد أن يحاول كل إنسان الأخذ من صفاته وفضائله على قدر ما يستطيع.. كما أنه يقدم عمر كمثال حي لفكرة الديمقراطية، ففي عمر تتمثل كل الصفات التي يحتاجها الحاكم ليكون ديمقراطياً، كما أن عمر وحده في كل تاريخ البشرية الذي طبق فكرة الديمقراطية دون خطأ، وبلا هفوة أو سقطة واحدة!!

خصوصية الكتابة الشعرية داخل ديوان "لوعة الهروب" للشاعرة فاطمة الزهراء بنيس*

الدكتور محمد المعادي-المغرب

١: النصية وأفق الانتظار:

سأنطلق في تقديمي لهذه المجموعة الشعرية الجديدة للشاعرة فاطمة الزهراء بنيس من ميكانزمين نقديين اثنين:

النصية لفولفغانغ إيزر(١)، وأفق انتظار هانس روبرت ياوس(٢). فإذا كانت النصية عند إيزر تعني توفر النص الأدبي عموما، والشعر خاصة على مجموعة من البنيات الفنية اللغوية والصورية والتركيبية والإيقاعية التي تحدد انتماءه إلى جنس أدبي مخصوص، فنقول مثلا، هذا متن قصصي، وتلك مسرحية، وهذه رواية..وذاك نص شعري.. ونقول مثلا وفق تناول نصي ميكروتجنيسي محدد، هذا النص تجريبي، وذاك تكريسي.. وهذا تعددت أصواته، وذاك أحادي الصوت. وهذا النص مفتوح وذاك منغلق إلى غير ذلك من أشكال النمذجة التجنيسية الدقيقة، فإن ميكانيزم" أفق الانتظار" عند ياوس ينفتح على وجوب توفر قارئ النص على حظ كبير من المعارف والخبرات والمهارات المكتسبة التي تساعده على تجنيس نص من النصوص في الزمن من خلال ممارسة ومباشرة مختلف المتون النصية التي تعود أو لا تعود إلى خلفية مرجعية فنية وجمالية وفلسفية واحدة..

وهكذا سأحاول اكتناه خصوصية هذه الكتابة الشعرية داخل ديوان" لوعة الهروب " من خلال تحيين هذين الميكانزمين النقديين على الشاكلة التالية:

١- النصية:

١-١: التيمة أو تجميع المعنى النصي داخل الديوان:

إذا كانت القراءة حسب رولان بارت في كتابه "النقد والحقيقة"، إعادة لكتابة النص من جديد، وكان القارئ بمفهوم " إيزر " لابد أن يشارك في تجميع المعنى النصي من خلال إدراك بنياته الكلية الكامنة فيه، فإن القارئ لعلامات هذا الديوان، سيقف أمام تنضيد تيمي ومفهومي نموذجي تحدد من خلاله الشاعرة مفهومها الخاص للكتابة الشعرية ، انطلاقا من العلامات النصية الصغرى المثبتة على الغلاف الخارجي للمجموعة: لوعة الهروب، شعر، ثم النص الموازي المثبت على غلاف الديوان.. إلى العلامات السيميائية الكبرى المتخللة



لدال الكتابة الشعرية ومدلولها لغة، وصورة، وإيقاعا، وتركيبا، ورؤى نصية أسلوبية وفنية وجمالية تحدد مفهوم الكتابة الشعرية عند الشاعرة ..

١-١-١: العلامات النصية الخارجية المثبتة على غلاف الديوان:

-النصوص الموازية:

إن النص الموازي أو المناصصة par-atexte، هو ذلك النص الذي يوجه النص الرئيس للذات الكاتبة في عمل من الأعمال الإبداعية.. ويشمل النص الموازي، العناوين والاختراقات النصية، والنصوص الخارجية المثبتة على الغلاف التي لها علاقة بالنشر: نشر كتاب أو إعادة نشره.(٣)

– النص الموازي الأول/ لوعة الهروب:

يتكون هذا النص الموازي من وحدتين لسانيتين اثنتين: اللوعة ثم الهروب. والجملة كما تبدو نصيا جملة بسيطة مكونة في الأصل من مسند/لوعة. ومسند إليه/ الهروب. وكلاهما يشكلان معا، جزءا من الحمل الاسمي. باعتبار اللوعة مبتدأ مضافا، والهروب مضاف إليه. ليبقى شرط التأويل والتقدير قائما بالنسبة للمتلقي الذي عليه أن يؤول أو يقدر الخبر..أو يجعل هذه الجملة خبرية لمبتدأ محذوف تقديره هذه. فالأمر إذن يتعلق بإحالة نصية بعدية. ذلك أن الجواب عن مضمون هذه الإحالة موجود داخل الديوان ومن ثم يجب على القارئ أن يقرأ النص قراءات محايثة ليتمكن من ملء هذا البياض الدلالي الذي يطرحه العنوان.

– النص الموازي الثاني/شعر:

إن المتأمل في غلاف المجموعة الشعرية سيجد الذات الشاعرة قد جنست عملها بكونه عملا شعريا، وهذا يعني أنها تراهن منذ بداية التفكير في

كتابة هذا العمل، على أن يكون ما تكتبه شعرا. فما الشعر إذن؟ وما مفهومه؟

إذا كان لفظ الشعر لفظا شائكا متمنعا و عصيا على التعريف ذلك أنه لايمكن، بأي شكل من الأشكال أن نجد تعريفا اصطلاحيا محددا لهذا الجنس الإبداعي الباذخ. فكل التعاريف الكونية لهذا الشعر في نظرنا نسبية.. وفي تقديرنا الخاص الشعر إحساس بالجمال.. الإحساس الذي يحيل على الحواس البصرية والسمعية واللمسية والذوقية التي تخلق هذا الحس والإحساس بالشيء.. فأصل الشعر اذن، إحساس بالوجود بواسطة هذه الحواس.. ذاك أننا نقرأ الشعر فنحس ما به من جمال اللغة والإيقاع والتصوير.. وننظر إلى جسد القصيدة التي هي أصل من أصول التدريب الروحي للذات الشاعرة.. فننتشي ونتواصل.. ونسمع الشعر من فم الشاعر فنتذوق حلاوته وجماله الذي هو في الأصل تناسق وتناغم.تناسق البناء ، وتناغم العناصر الشعرية تناغم الروح والجسد.. هذا هو الشعر: إحساس بالجمال. ومن ثم وجب على قارئ الشعر أن يربي حواسه على هذا الجمال في اللغة والصورة والإيقاع والرؤيا الشعرية.. فكيف هو عالم شعر شاعرتنا التي تعود صلة القراء بها، إلى سنوات التسعينيات من القرن الماضي، وهي تطلع عليهم كل مرة بقصيدة.عبر صفحات الجرائد الوطنية.. وبالمناسبة فريرتوارها الشعري محترم مما يجعل تجربتها الشعرية، تجربة مألوفة لدى القراء الذين تتبعوا مراحلها الشعرية منذ بداية كتابتها الجنينية الأولى، إلى أن استتب نضج عود هذه الكتابة. وهاهي الآن تطلع علينا بهذا المولود الشعري الأول الذي هو في الأصل واحد من بين ثلاث مجموعات شعرية سترى النور قريبا. فما الذي يميز الكتابة الشعرية داخل هذا الديوان؟.

١-١-٢: الرؤيا التيمية داخل المجموعة:

إن المتأمل في تجربة فاطمة الزهراء بنيس الشعرية، سيقف على خاصيتين تيميتين اثنتين:

خاصية الاحتراق واللوعة والتوقد..التي تطبع الكتابة النسائية عموما.. وهي خصلة شعرية ليست سلبية على الإطلاق. فهذا عالمها الخاص، وهي تحاول الكتابة عن هذا العالم الموشوم بالضياع ، وبالتيه..تيه الكينونة الإنسانية، وضياع القيم داخل واقع تشيأت فيه القيم والعلاقات الإنسانية النبيلة..تقول بنبرة أنثوية هادرة مضمخة بأنوثتها حتى النخاع من قصيدة " لاتستغربوا ":

لاتستغربوا....
إذا اندفعت من البكم
صرخات تتخبط في اللعاب
وتدلت من جسم
مئات الرؤوس
كل رأس شرارة وهم
لا تستغربوا....
إذا كشف الرداء
عن نسائكم
وطالبن بالفرار
من فراشكم
إذا عشقتم فيهن اللقاء
ولم تلمسوا
غير النفور
لاتستغربوا
فحصادكم عصيان
ولكل حكر ثوار" (٤)

فلنتأمل جميعا نبرة الرفض والاحتجاج والتمرد والتمنع والعصيان في هذا المقطع الشعري. نبرة تستغرق قصائد كثيرة من الديوان كما في قولها مثلا من قصيدة " ألفة المحال ":

" أي جرم؟
إذا احتلني نزق الكيان
وبالطيران
على بساط الود
أغرتني الطبيعة
فأعيدوا لي ميلادي
أعيدوا لي ميلادي
لأعلن انتمائي
لهذا المحال".(٥)

ولنستمع إليها أيضا في هذا المقطع الشعري من قصيدة: " هوية ضائعة":

ا. ن.ح.د.ر..نا
تعرينا من كل شيء
ضاجعتنا السكاكين
في ليل
هجره صوت العصافير
وبقينا وحدنا
يمضغنا لسان الفجيعة
يفعمنا خبز الصفيح
نرتدي طمر الفراغ."(٦)

حيث نجدها تنطلق في تعبيرها عن دواخلها الأنثوية التي تصطرع احتجاجا وتمردا وخصومة هادرة بلغة مكشوفة عارية من الزيف والتمحل والخنوع.. تقذف من أعطافها، العصيان والمرارة غير راضية بنصيبها من القسمة الكونية التي جعلتها أنثى داخل مجتمع أعرافه ومواضعاته وقوانينه ذكورية.. وإلى جانب هذا التطريز الأنثوي اللاهث الذي يتلفع تعبير الشاعرة في هذه المجموعة الشعرية، تنبر الخصلة التيمية الثانية في شعرها صامدة مجلجلة واقفة كالرمح. خصلة الانتماء الملتزم بقضايا العروبة والوطن.. فقد خصصت كثيرا من بوحها الشعري للكتابة عن هذه الموضوعات الشعرية التي نادرا ما تستوقف الشواعر. تقول من قصيدة " نعمة الحجارة ":

ما زال في القدس نبت الحجارة
والموائد لم تكتمل بعد
سقطت أولاها شهيدة
اتكئي على عودك
احملي ما تبقى منك
فلهذه الحقبة
طعم الخيانة
وذاك الوعد الأسود
مثقل بالفظاعة
يتسكعك
يشكل في سفرك
جرح الطفولة
فاتركي للحداد
أن يمثل دوره
واتركي أتباع السلامة
فيما تركوا
الدم في مقلتيك ورد
والورد ماء
والماء حياة
تلك هي نعمة الحجارة ".(٧)

تعري الواقع العربي الموؤود والموبوء.. وتدين تقاعسه الرسمي الذي تخلى عن كينونته العربية.أرضا تجيش فيها القهر والضياع والحرمان والخطف والموت في واضحة النهار.. من غير أن يحرك المسؤولون عن استشراء هذا الذل والمهانة.. ساكنا. وعلى الرغم من ذلك لن تتوقف لغة المقاومة ، ولن تركن إلى الصمت.. مادامت القدس قادرة على أن تنبت حجارة.. ويظل الحلم دستور المحارب لائطا بالقلوب والنفوس المتعطشة لبسمة

الحرية.. للبقاء وللعيش الحر الكريم..

هكذا إذن تؤثث الشاعرة فضاءها الشعري الباذخ .. أنوثة شامخة، وثورة كاسرة، واحتجاجا مطلقا كعادة نساء الله في أرضه.. لتنتقل من خدر الأنوثة التي تضج ألما وحنينا.. لتلتحق بركب الالتزام بقضايا العروبة والوطن، واصفة صفاقة ما حدث من الهزائم العربية والسقوط..بلغة قمة في التمرد والإدانة والتمنع والعصيان..

- ٢: سيمياء الأداء الشعري داخل الديوان:

إن المتأمل في مكون الأداء الشعري داخل هذه التجربة الشعرية، سيجد الذات الشاعرة تراهن فيه على تشكيل أدائي رفيع: لغة وتصويرا، وإيقاعا .. وإن اعتورت مكونات هذا الأداء التعبيري والتركيبي والصوري، نثرية بسيطة كثيرا ما كانت تطيل من عمر المخاض.. فتتعسر الولادة ويكثر الصراخ والأنين واللهاث الذي يتفصد به عرق الجبين..على شاكلة الكثير من شعراء الحساسية الشعرية الجديدة الموسومة بكونها نثرية..

٢-١: اللغة والتخيل/الصورة الشعرية:

لعل أهم ما يميز الكتابة الشعرية داخل ديوان" لوعة الهروب " للشاعرة فاطمة الزهراء بنيس، قوة الإبلاغ، وجمال البلاغة، وحسن السبك الفني الرفيع. ذلك أن الذي يميز كتابتها الشعرية ، الصورة الجامحة والرهيبة التي تأخذك إلى عوالم شعرية أثيرة نسغها الخرق والمتعة والمغايرة والمفارقة للمألوف من القول. تقول من قصيدة " اعترافات ": ص٤١

أنا ما كتبت
إلا لأخترق جدار الصمت
لأهب طوقا آخر للأنوثة
لأثير المنسفين حق البوح
وها أنا...
ها أنا بجبروت القصيدة
أهزم منطق الليل "(٨)

حيث تتشكل الصورة الشعرية داخل هذا المقطع الشعري ، من علامات لسانية مألوفة و بسيطة وعادية، لكن إصرار الشاعرة على أن تكون لغتها غير عادية جعلها تنسج، بهذه اللغة العادية، عوالم تخييلية مفارقة تنتهي بنهاية صادمة تخرق أفق توقع القارئ السامع الذي لم يكن ينتظر مثل هذه النهاية.. الشيء نفسه ينسحب على قولها من قصيدة " هوية ضائعة ":

" تعرينا من كل شيء
ضاجعتنا السكاكين
في ليل
هجره صوت العصافير
وبقينا وحدنا
يمضغنا لسان الفجيعة "(٩)

فهي تصر على أن تكون صورها الشعرية، كثيفة ، دالة وخارقة لأفق انتظارات القراء ، صادمة لتوقعاتهم.. تحملها من البوح ما تستطيع وما لا تستطيع، ولا تهمس بها في أذن المتلقي إلا نابضة بالخرق الأخاذ..والجمال المتوقد..

٢- ٢: الإيقاع:

إذا كان الاشتغال على اللغة والصورة الشعرية سمة أساسية لافتة في هذه التجربة الشعرية، فإن الاشتغال على مكون الإيقاع يبدو هو الآخر وظيفيا داخل هذه المجموعة بعد أن تحررت الذات الشاعرة من إرغامات الإيقاع التقليدي بصنمية الوزن فيه، ونمطية التقفية..وهكذا استعاضت الشاعرة عن هذه الصنمية الوزنية ، بآليات إيقاعية جديدة ومغايرة كإيقاع الجملة اللاهثة التي تخلو من علامات الترقيم التوجيهية والتعيينية. فتتحول الوحدات الإيقاعية داخل القصيدة، إلى وصلات إيقاعية متعانقة تأخذ الواحدة منها بعنق الأخرى.. تتدحرج هادرة الصوت والدلالة كزورق سريع إلى مصب سحيق هو أذن القارئ السامع . كقولها مثلا من قصيدة: " ربيع الكتابة ":

هذا الربيع .
تحوم حولي عصافير الكتابة
إنها اللذة تنبعث لتروي هذا الجفاف
فارقصي قليلا
وغني كثيرا
واعبر يني بلطف
لنرتل معا نشيد الملامة "(١٠)

فقد خلت من المقطع الشعري كما في كثير من نصوص الديوان ، علامات الترقيم: فواصل، ونقطا، وعلامات تنغيم.. ليتحول المشهد النصي بهذا الخلو وهذا الغياب، إلى جملة شعرية سريعة متفسفرة الدلالة تنشدها الذات الشاعرة بتلمظ واضح ومكشوف وهي تخرج من دواخلها المتوفزة الألم والعتاب.. وإلى جانب تقنية هذا اللهاث الإيقاعي، انتضت الشاعرة آلية إيقاعية ثانية ، هي آلية الترجيع التكراري لمتواليات نصية وإيقاعية مخصوصة تتراوح بين ترجيع وحدة لسانية واحدة، أو ترجيع جملة إيقاعية كاملة استغرقت كثيرا من قصائد المجموعة. كترجيعها لوصلة " هذا الربيع " في قصيدة " ربيع الكتابة" وترجيعها لـ" سيمطر عيائي " في قصيدة تحمل نفس هذا التعبير، وترجيعها لـ" آه منك " في قصيدة " بصيص شارد " وترجيعها للوحدة الإيقاعية " ماذا يكون بي " في قصيدة " لوعة الهروب ".. وهكذا يتحول الاشتغال النصي على هذه التقنية الإيقاعية، إلى اشتغال على مكون نصي وموسيقي جديد يلحم سدى إيقاعية القصيدة، ويمفصل مكوناتها النصية والدلالية والتركيبية ..هذا إلى جانب تقنيات إيقاعية أخرى كالترصيع والتجنيس والتوازيات الصوتية والتركيبية والتشكيل الإيقاعي البصري ..

الهوامش والإحالات:

❖ فاطمة الزهراء بنيس. لوعة الهروب مطابع الشويخ تطوان ٢٠٠٤.

١- روبرت س. هولاب. نظرية التلقي. ترجمة خالد التوزاني والجلالي الكدية. منشورات علامات. الطبعة الأولى ١٩٩٩ .ص٧٦-٩٦.

٢- أحمد بوحسن . نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث." نظرية التلقي- إشكالات وتطبيقات ". منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط. سلسلة: ندوات ومناظرات رقم ٢٤.جامعة محمد الخامس المملكة المغربية. مطبعة النجاح الجديدة. ١٩٩٣. ص١١-٤٢.

٣- Gerard Genette. Seuils . ed. Seuil . Paris . P. 21.

٤- قصيدة " لا تستغربوا " ص ٥٥-٥٦.

٥- قصيدة " ألفة المحال " ص٦٠.

٦- قصيدة " هوية ضائعة " ص٨٣-٨٤.

٧- قصيدة " نعمة الحجارة " ص٩٢.

٨- قصيدة " اعترافات " ص٤١.

٩- قصيدة " هوية ضائعة " ص٨٢.

١٠- قصيدة " ربيع الكتابة " ص ١٧.

شيء عن المهاجر

جمال ناجي

مثقفو المهجر لم يغادروا أوطانهم إلا بعد أن فاض بهم كيل الحياة فيها، وأثقلتهم همومها المعيشية أو الأمنية أو الاجتماعية، فوجدوا أن لا سبيل إلى تحقيق متطلبات الحياة الكريمة لهم ولأبنائهم، والتنفس بحرية إلا في بلاد أخرى، وضمن شروط مختلفة عن تلك التي كانت تكبلهم وتجهز على أحلامهم وطموحاتهم في أوطانهم أولا بأول. ومفهوم بالطبع، أن للمثقف قياسات حياتية مختلفة عن غيره، سواء من حيث مستوى الحرية أو من حيث نمط الحياة والمعايشة التي لا تعني منحه منزلة تفوق غيره من الناس، إنما هي قياسات تتطلب بيئات حيوية قادرة على إثراء معارفه، واحتمال اختلافه، وتفهم بنائه السيكولوجي بمنأى عن التفاصيل التي ينهمك الآخرون بها، فتستنفد أوقاتهم وتجرهم إلى متاهاتها التي تطحن ما تبقى من أعمارهم دون أن يحققوا شيئا يذكر.

تفيد الإحصائيات ان أكبر عدد من المثقفين العرب الذين يعيشون في أمريكا وأوروبا يتحدرون من أصول مغاربية ومصرية ولبنانية وفلسطينية وسورية وعراقية وأردنية على التوالي من حيث العدد، وأنهم تمكنوا من التداخل في النسيج الثقافي لتلك البلدان إلى حد أن بعضهم تسلموا مراكز رفيعة في الجامعات والمعاهد ومراكز البحوث وفي بنية النظام الثقافي العام.

وبصرف النظر عن مدى وحجم هذا التداخل الذي لم يبلغ حدود التأثير في المجريات الثقافية لتلك البلاد، إلا أن عددا من أولئك المثقفين تحولوا إلى شخصيات اعتبارية تتردد أسماؤها في المحاضرات ووسائل الإعلام والكتب، وفي الوقت ذاته، تحظى بالاحترام والاعتداد في بلدانها الأصلية التي تنكرت لهم أثناء وجودهم فيها.

لكن ماذا يفعل المثقفون العرب في المهجر ؟ ما دورهم إزاء القضايا العربية الساخنة والمستعصية التي تشغل الدنيا وتلازم يوميات رجال السياسة والثقافة والفكر في كل بقاع العالم ؟

إن قراءة تكوينات " الجاليات الثقافية " العربية في كل من أمريكا وأوروبا، تفرض التمييز فيما بينها، وتقسيم أفرادها إلى أربعة أقسام من حيث السلوك الثقافي. الأول يمثله ذلك الفصيل الذي استثارته الحضارة الغربية وأعادت تشكيل مفاهيمه ومنظوماته الفكرية والحياتية، فعاش على حلم تحققها في بلاده، كي يعود إليها ويرى في مدنها وأريافها وبواديها أبراجا ومسارح ومصانع وتقنيات، ومخلوقات لا تكف عن التنقل بمرح وطلاقة في سهوب الحرية المفقودة وفراديس السعادة الضائعة.

هذا النوع من المثقفين يدرك في أعماقه أن أحلامه تلك لن تتحقق أثناء حياته أو حياة أبنائه، لذا لا أمل له في العودة إلى وطنه حتى لو كان مفروشا بالسجاد الرسمي الأحمر.

النوع الثاني يحمل حنينا جارفا وإخلاصا نادرا لبلاده، ويحاول أن يفعل شيئا، أي شيء، من أجل خدمة تلك البلاد، لكنه غالبا ما يصطدم بعراقيل يتم تصنيعها في بقاع ومعامل ثقافية عربية منكفئة على ذاتها، وفي ثكنات مكتظة بأناس على قدر كبير من الورع الوطني والقومي والغيبي الذي يرفض التعامل مع كل ما تحمل الرياح الغربية، حتى لو تم إنتاجها بأيد عربية نظيفة، إذ أن بذور الشيطان لا تأتي إلا من الغرب، هذا النوع من مثقفي المهجر أصيب مؤخرا بالإنهاك رغم مثابرته وعناده : يبدو أن اللعنات المنبعثة من معسكرات البؤس أصابته في مكان ما من بدنه المعافى، أو أن أورام اليأس امتصت عزائمه، كل شيء جائز.

النوع الثالث دهمته صدمة الثقافة الغربية وتطوراتها المتسارعة، فآثر الإحتماء بما لديه، ثم الإمعان في تقديس ثقافته الأم إلى حد تحولت معه إلى مبعث للتطرف وردود الفعل العنيفة سواء على صعيد القول أو الفعل، لذا لم يكن غريبا أن تشهد الأوساط الثقافية في المهجر حالات من الرفض الحاد المحتقن لكل المنتجات الثقافية السائدة في المجتمعات التي يعيشون فيها، كما لم يكن مستهجنا أن تتساءل تلك المجتمعات عما إذا كان هذا الرفض ناجما عن فلسفات مغايرة، أم أنه محصلة ارتكاسات كانت أقوى من الاحتمال.

أما الفريق الرابع، الذي يتركز في أمريكا على وجه التحديد، فقد انخرط في الثقافة الغربية وتمثل نموذجها الذي ينطوي أحيانا على احتقار معلن للعرب والمسلمين، واعتبارهم عرقا متيبسا غير قابل للإخضرار، هذا الفريق الذي يعتمر قبعات الشمال الأمريكي القديم، تنصل تماما من كل ما يمت إلى جذوره ومنابت أجداده، وتجنب - ما أمكنه - التعريف بأصوله العربية، وخاض في معمعان الحياة الأمريكية بكل ما تحمل من سمات وملامح ومسلمات ، كأنه يتحدر من أصول شهدت إفناء الهنود الحمر، وشاركت في حرب الأمريكتين، وأسست العالم الجديد الذي يقود العالم، وفوق كل هذا فهو يشعر بسعادة غامرة جراء " نجاحه " في التبرؤ من عروبته أو إسلاميته.

غير أن الحكمة الأمريكية الشهيرة " ما يود الأب أن ينساه، هو ما يريد الحفيد أن يتذكره " هذه الحكمة تظل تخدش حبور هذا الفريق من مثقفي المهجر، إذ أنها تعيد إلى أذهانهم حقيقة المرارة المتخفية في قيعان أعماقهم التي لم تستطع مجاراة تنصلهم من هويتهم الأصيلة، وهو ما عبر عنه أحد المؤرخين الأمريكيين " ماركوس لي هانسن " حين وصف فئات ليست قليلة من المهاجرين إلى أمريكا، بأنهم يبدون اهتماما شحيحا بثقافات العالم الذي جاءوا منه، وبأن هذا الاهتمام يتلاشى تدريجيا من جيل إلى آخر، بسبب تبني ما أطلق عليه" سياسة النسيان " إزاء تلك الثقافات، على أن " هانسن " المتخصص في شؤون المهاجرين والوافدين، خلص إلى نتيجة لاذعة بليغة في وصفه لهذا الفريق حين ذكر في إحدى مقالاته أن " لا أحد أكثر تأمركا في أمريكا من شخص له أصول أجنبية ".

مظاهر من تعارض النظرية والممارسة في الشعر العربي الحديث

فتحي النصري - تونس

تشمل النظرية الشعرية جملة المفاهيم والتصورات المتعلقة بماهية الشعر وعياره وقيمته ووظيفته. إن هذه المفاهيم والتصورات التي تفرزها الخطابات التنظيرية والنقدية المتعلقة بالظاهرة الشعرية في مرحلة من مراحل تطورها، تمثل خلفية نظرية يصدر عنها الشاعر في ممارسته الشعر وذلك بغض النظر عن مدى وعيه بهذه الخلفية. وهو ما يعني أن النظرية الشعرية تكيف الممارسة الإبداعية، غير أن الإبداع بما هو خرق لنموذج شعري قائم يفضي بدوره إلى مراجعة النظرية ونقدها .وإذا كانت النظرية الشعرية تحدد الممارسة الإبداعية وتتحدد بها في الآن نفسه فإن هذا لا ينفي انتماءهما إلى مستويين مختلفين فلكل منهما سياق تطوره وحركته الخاصة وهو ما يترتب عليه بالضرورة تفاوت في التطور بين النظرية والممارسة يظل قائما حتى في حالة جمع الشاعر بين ممارسة الشعر والتنظير له. إن هذا التفاوت قد يبلغ في بعض أطوار الممارسة الشعرية درجة التعارض بين المستويين النظري والإبداعي.

ولقد أتيح لنا في دراسة سابقة أن نعرض إلى مظاهر التعارض بين هذين المستويين حين بحثنا في العلاقة بين الشعري والسردي في إطار الممارسة الشعرية المنضوية في حركة الشعر الحر(١). ونروم في بحثنا هذا أن نختص هذه المسألة بالنظر لتمحيص الظاهرة ومحاولة فهمها والوقوف على دلالتها، على أن نبدأ أولا برصد العلاقة بين الشعري والسردي في نطاق النظرية الشعرية ثم ننظر في مرحلة ثانية في ما آلت إليه في الممارسة الإبداعية.

الشعر والسرد في النظرية الشعرية

لا بد من الإشارة أولا إلى أن ما ينضوي في إطار الشعر الحر من ممارسات إبداعية وتنظيرية إنما يحكمه التعدد والاختلاف الذي يشرف في بعض الحالات على التباين التام(٢). ولعل الإلحاح على هذا الاختلاف هو الذي حدا بأدونيس إلى رفض جوهرة الظاهرة الشعرية إذ لا وجود لشعر بذاته وإنما " الشعر دائما شعر شاعر معين"(٣) بل إن ممارسة الشاعر الواحد خاضعة لمبدإ التحول ذلك أن هذه الممارسة إنما تتجسد في القصائد و" القصائد تخلخل باستمرار نظام القيم الفنية أي تحوّل باستمرار مفهوم الشعر"(٤).

إذا ما احتفظنا مما تقدم من احتراز بمراعاة مبدإ التعدد والاختلاف أمكن لنا بتأمل بعض مكونات النظرية الشعرية تبين مكانة السرد من الشعر وتحديد الإمكانات المتاحة من الوجهة النظرية لتسريد الشعر، ولعل مما ييسر لنا هذه المهمة أن ما اطلعنا عليه من كتابات تنظيرية ونقدية واكبت حركة الشعر الحر لا يخلو من مواقف صريحة بشأن ملاءمة السرد للشعر أو تعارضه معه، فالناظر المتأمل في هذه الكتابات ينتهي إلى وجود موقفين متقابلين، أما الموقف الأول وهو المهيمن على حركة الشعر الحر فلا يزكي استدعاء السرد في الشعر فحسب، بل يعلي من شأن هذه الظاهرة ويدرجها ضمن " بلاغة جديدة في الشعر"(٥). وأما الموقف الثاني فيكرس بلاغة للفصل بين الشعر والسرد ويكاد يقتصر، في مستوى التنظير على الأقل، على شاعر ومنظر وحيد هو أدونيس.

إن التقابل بين هذين الموقفين يعود مثلما سنتبين إلى تباين في فهم الشعر وتقدير دور المحاكاة فيه فهل يقوم الشعر على المحاكاة والتصوير أم أنه لا يحاكي ولا يصور وإنما يبدع ويغير على حد تعبير أدونيس؟ وإذا كان إقرار مبدأ المحاكاة في الشعر قد كان العامل الأساسي الذي مهد لتزكية تسريده فإن نفي المحاكاة عنه قد ترتب عليه القول بإقصاء السرد منه.

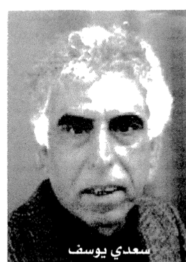


المحاكاة وتسريد الشعر

إن إقرار مبدإ المحاكاة في الشعر يمكن استخلاصه من جل الكتابات التنظيرية والنقدية الصادرة عن رموز حركة الشعر الحر أو المواكبة لها، إلا أننا سنقتصر على عينة نعتبرها ممثلة لهذا الاتجاه، وتتمثل هذه العينة في كتابات تتوزع بين التنظير والنقد لشاعرين هما عبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وناقد هو عز الدين إسماعيل(٦). إن الموقف من المحاكاة في الشعر في هذه الكتابات نتبينه في تطرق أصحابها لبعض المسائل نخص بالذكر منها تلك التي تدور حول صلة الشعر بمقولات "الواقع" و"الذاتية" و"الموضوعية".

يجعل عبد الوهاب البياتي من الشعر صنوا للحياة والثورة. فهذه الكلمات الثلاث تكاد تكون عنده من المترادفات فلا انفصال

بين الشعر والحياة ولا فصل بين الفنان والثوري، وأنى للشاعر أن ينجو من وطأة الواقع وهو "غارق حتى أذنيه في بلبال هذا العالم وفي بلبال الثورة والإنسان"(٧). إن "الواقع" هو منطلق الكتابة وغايتها. يقول مؤلف "تجربتي الشعرية": "عندما غمر النور الواقع الإنساني أمام عيني مع بداية الخمسينات كانت الصورة التي ارتسمت أمامي صورة واقع محطم يخيم عليه اليأس وكانت أشعاري الأولى محاولة لتصوير هذا الدمار الشامل والعقم الذي كان يسود الأشياء."(٨)


سعدي يوسف

إن ولاء الشاعر لحاضره جعل غاية الكتابة الشعرية عنده واضحة بسيطة فهو يطمح إلى "كتابة تاريخ الناس البسطاء الذين يبنون التاريخ"(٩). بهذا يتحدد معنى الالتزام عند البياتي وبه تعود إلى "الشعر" وظيفته الحقيقية كعنصر(كذا) ثوري خلاق"(١٠)، فلا غرو بعد ذلك أن يحمل على كل شعر ظل حبيس الذات، فحمل" آثار التشويهات والصرخات والأمراض النفسية التي يحفل بها الشعر الذاتي الغنائي"(١١)، بل هو لا يتردد في التعبير عن ازدرائه لكثير من "التجارب الشعرية الزائفة المشحونة بالهلوسة الصوفية وادعاء الاستبصار"(١٢).

إن انصراف الذات عن ذاتيتها أعلى من شأن الموضوع في الشعر، وكان حافزا للبحث عن الأسلوب الشعري الملائم لهذا النزوع إلى الموضوعية فكان القناع أداة تتيح للشعر التجرد من ذاتيته "فيبتعد بالك عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردى أكثر الشعر العربي فيها"(١٣) ولقد كان على الشعر أن "يجد في البحث عن الأقنعة للتعبير من خلالها عن المحنة الاجتماعية والكونية"(١٤)، وقد وجد هذه الأقنعة الفنية في التاريخ والرمز والأسطورة وكتب التراث(١٥)، ويمكن القول باختصار إن حرص البياتي على" الموضوعية" في التعبير الشعري قد قاده إلى توظيف مادة تعزز تسريد الشعر خاصة عندما يتعلق الأمر باستدعاء وقائع التاريخ أو سير شخصيات تاريخية أو تراثية أو أسطورية يتخذ منها الشاعر أقنعة فنية.

ولم يشذ صلاح عبد الصّبور عن منحى البياتي في فهم الشعر وتحديد وظيفته وإن كان في عبارته أكثر تحفظا واعتدالا فهو بدوره يقر مبدأ المحاكاة، إذ فن الشعر "أقرب إلى فن التصوير"(١٦)، وهو لئن جعل الظفر بالنفس غاية العمل الفني(١٧) فإن المحاكاة سبيل لتحقيق هذه الغاية مادام الفنان "يضيف شيئا من عنده إلى الحقيقة والصدق ليصبحا حقيقة فنية وصدقا فنيا"(١٨)، فلا فصل إذن بين الذات والعالم مادامت الذات "محورا أو بؤرة لصور الكون وأشيائه ويمتحن الإنسان من خلال النظر في ذاته علاقته بهذه الأشياء"(١٩). وبناء عليه يعتبر عبد الصبور الفصل بين الذاتية والموضوعية قضية زائفة "فلا ذاتية ولاموضوعية في الفن إذ أن كل فن جيد وموضوعي في ذات الوقت"(٢٠).

إن التقسيم الوحيد الذي قد يقبل به عبد الصبور في مجال الفن هو التفرقة بين ما يسميه "الفنون المعبرة" و" الفنون الإيحائية" "فالفنون المعبرة هي التي تعبر عن نفس صاحبها مثل القصيدة الغنائية والسوناتا الموسيقية والقصة ذات النبرة الشخصية، أما الفنون الإيحائية فهي التي تخلق أشخاصا آخرين غير صاحبها وتدير بينهم جدلا حيا يختفي وراءه الكاتب لتبرز مخلوقاته(...) شأن المسرحية والرواية"(٢١). وحتى هذا التقسيم ليس بمنأى عن الاحتراز ذلك أنه "في كل فن معبر عنصر حكائي كما أن في كل فن حكائي عنصرا معبرا"(٢٢) لذا فإن الشعر مهما بدا غنائيا لا يخلو من عناصر سردية، ولو قرأنا شعر شاعر مثل رلكه "وهو من أكثر الشعراء غنائية لوجدنا فيه عنصرا حكائيا واضحا"(٢٣).

إن انفتاح الذات على العالم يكسب التجربة الخاصة بعدها" الموضوعي" ويحق للشاعر إذاك ليرتقي بتجربته إلى مستوى إنساني جوهري يمنح القصيدة عمقا ويحفر لها مجرى في التاريخ أن يستعمل "كل المادة التاريخية المتاحة لنا من أساطير وقصص دينية وشعبية وأحداث حقيقية مؤثرة في حياة الإنسان"(٢٤). وهكذا نتبين مرة أخرى أن إقرار مبدإ المحاكاة في الشعر والحرص على إضفاء طابع "موضوعي"على التجربة الذاتية يعززان استدعاء السرد في الكتابة الشعرية.

أما الناقد عز الدين إسماعيل فيدرج ظاهرة السرد في الشعر ضمن أساليب "التعبير الدرامي" "الذي لا يتردد في اعتباره "أعلى صورة من صور التعبير الأدبي"(٢٥) حتى أن أروع القصائد الحديثة "هي أولا وقبل كل شيء قصائد ذات طابع درامي"(٢٦). فلا غرو بعد ذلك أن يصبو الشعر العربي إلى اصطناع هذا الأسلوب في التعبير وأن يحرز تطورا ملحوظا في هذا الاتجاه.(٢٧)

أما هذا الإعلاء من شأن النزوع الدرامي فيعود إلى فهم للشعر يولي المحاكاة والتصوير فيه أهمية خاصة، ذلك أن البنية الدرامية في الشعر إن هي إلا انعكاس لبنية الحياة نفسها(٢٨) و"إذا كانت الدراما قائمة في الحياة فإن استكشاف هذه الدراما رهن برؤية الشاعر نفسه لأنه هو الذي قد يستكشفها وقد تند عن استبصاره"(٢٩) ولذا عد عز الدين إسماعيل نزوع الشعر إلى التعبير الدرامي مؤشرا من مؤشرات جدية التجربة وصدق الشعر وكمال وعيه ودقة تصوره لموقفه من نفسه ومن الحياة.(٣٠)وإذا كان عزالدين إسماعيل يعلي من اصطناع الأسلوب الدرامي في الشعر فلأنه يحقق للقصيدة من السمات ما يرتقي بها من الغنائية الصرف إلى الغنائية الفكرية(٣١) ونقتصر من هذه السمات على ذكر سمتين لهما في تقديرنا صلة وثيقة باستدعاء السرد في الشعر.

اقرار وبدأ المحاكاة في الشعر يمكن استخلاصه من الكتابات التنظيرية والنقدية الصادرة عن رموز حركة الشعر الحر

أما السمة الأولى فهي الموضوعية "ففي إطار التفكير الدرامي يدرك الإنسان أن ذاته

محمد بنيس

لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذوات الأخرى وعن العامل الموضوعي"(٣٢) وفي إطار هذا التفكير لا يمكن "أن يعبر الإنسان تعبيرا ذاتيا صرفا عن ذات تربطها بالعالم الخارجي علاقات متبادلة " (٣٣) وإذا كان الشعر أو الفكر إفرازا لتفاعل كل من الذات والموضوع فليس في وسع الفنان الذي يدرك هذه الحقيقة إلا أن يتمثل ما يحسبه موقفا أو فكرا أو شعورا ذاتيا في إطار البنية الدرامية الموضوعية العامة للحياة.(٣٤)

أما السمة الثانية وهي متولدة عن الأولى فتتمثل في التجسيد فلئن كانت الرؤية الشعرية ذاتية المنطلق فإن تجسيدها إنما يتم من خلال" الوقائع الملموسة التي تصنع نسيج الحياة."(٣٥) إن بناء الشعر على الوقائع هو تدرج به نحو السرد الذي يستفيد منه الشعر" التفصيلات الحية المثيرة "(٣٦) فتكتسب القصيدة مزيدا من الخصب والثراء يسموان بها من الناحية التعبيرية على القصائد التي خلت من التفصيلات(٣٧).

إن كتابات كل من البياتي وعبد الصبور وعزالدين إسماعيل تغذي تصورا للشعر من شأنه أن يعزز حضور السرد فيه، فلا عجب أن يفضي هذا التصور إلى الإعلاء من شأن تسريد الشعر وإلى اعتباره طريقة فنية و"بلاغة جديدة" تسمو بالشعر الحديث وتحقق له التميز والاختلاف، ونحن لا نجانب الصواب إذا قلنا إن هذا التصور للشعر الذي يفضي إلى تعزيز حضور السردي فيه ويعلي من شأنه يهيمن على حركة الشعر الحديث بل لا يكاد يقع خارج سطوته إلا الآحاد من الشعراء نخص بالذكر منهم أدونيس الذي يصدر عن تصور مغاير للشعر.

أدونيس والفصل بين الشعر والسرد

يرتبط مفهوم الشعر عند أدونيس بتصور للحداثة يجعل من العمل الإبداعي أداة تغيير جذري يفضي إلى تقويض البنى الجمالية القائمة واستبدالها بأخرى جديدة (٣٨) ولا يتسنى ذلك في الشعر إلا بتغيره تغيرا عميقا يتجاوز تجديد طرائق التعبير إلى الرؤيا التي تصدر عنها الممارسة الشعرية، بل لعل الحداثة عند أدونيس هي قبل كل شيء طريقة في النظر مغايرة للسائد، لذا على الشعر الجديد أن يعلو على الشروط الشكلية فالتجديد الحق لا ينبغي أن يبحث عنه "في فوضى الشكل ولا في التخلي المتزايد عن شروط البيت بل في وظيفة الممارسة الشعرية التي هي طاقة ارتياد وكشف"(٣٩)

وإذا كانت الرؤيا خير ما يعرف به الشعر الجديد(٤٠) فلأنه بها يتحرر من سطوة الألفة والعادة ومن ربقة المفاهيم السائدة ونظام الأشياء المستقر(٤١) وبها يكون مغامرة كشف تحتضن المجهول وتضع الظواهر من جديد موضع التساؤل.(٤٢) بهذا المعنى يخلق الشاعر أشياء العالم أو يبدع عالما غير العالم المتواضع عليه غير أن "اكتشاف ما لا يعرف يفترض أشكالا جديدة "(٤٣) فإذا كانت لغة الشعر العربي التقليدي قوامها الوصف والتعبير(٤٤) فإن الشعر الجديد يطمح إلى أن" يؤسس لغة التساؤل والتغيير"(٤٥) ذلك أن مهمة الشعر الثوري إنما هي تفجير نظام اللغة والثقافة والقيم السائدة وتغييره(٤٦).

إن ارتباط الشعر الجديد بهاجس التغيير والتجاوز وابتكار المستقبل يجعل منه" فن الممكن لا فن المستقبل"(٤٧) ومن ثم ينأى هذا الشعر عن مبدأ المحاكاة والتصوير بل يحيد عن الواقع وينفصل عنه، "فليس الأثر الشعري انعكاسا بل فتح وليس الشعر رسما بل خلق"(٤٨). إن هذا التنافر بين الشعر والواقع يعد في نظر أدونيس"أبرز خصائص الشعر الجديد وأكثرها أصالة وعمقا "(٤٩) فلا غرو بعد ذلك في أن يلمح "تناقضا بين الشعر و" الواقعية" كما يفهمها بعض شعرائنا المعاصرين"(٥٠) فإذا كان هؤلاء الشعراء يصدرون عن الأفكار والآراء الشائعة ويقصرون دورهم على نظمها فإن الشعر الجديد يستبدل منطق نقل الواقع بمنطق إبداعه وينشد" واقعا أغنى وراء "وقائع" العالم"(٥١) ومعنى ذلك أن القصيدة تتجاوز الواقع وإن كانت منبثقة منه "لتغوص في الأشياء وراء ظواهرها حيث يمكننا أن نرى العالم في حيويته وبكارته وطاقته على التجدد"(٥٢)

إن علاقة التنافر بين الشعر والواقع أساسها مفهوم للشعر يرفض بناءه على محاكاة العالم الموضوعي. إن هذا المفهوم بالذات هو الذي أدّى إلى إقصاء عدد من الأعمال اللغوية وأنماط الخطاب من مجال الشعر فليس له أن يصور أو يفسر أويعلم.(٥٣) فالتصوير أو التفكير في الشعر يعنيان إبقاءه في حدود ما يدركه الحس والعقل(٥٤) وكذلك" الوصف نقيض للشعر"(٥٥) لأنه يقتصر على ملامسة الظاهر والجزئي في حين أن الشعر الجديد يقوم على كلية التجربة الإنسانية(٥٦)

إن رفض مبدأ استعادة الواقع ومحاكاته في العمل الفني هو الذي سيفضي بدوره إلى إقرار التعارض بين الشعر والسرد"فقوام الشعر الجديد معنى خلاق توليدي لا معنى سردي وصفي"(٥٧) إن إقصاء السرد من مجال الشعر الجديد يعني تخليه عن الحادثة ذلك" أن هناك تنافرا بين الحادثة والشعر" (٥٨) وعلة هذا التنافر أن الشعر يرمي إلى النفاذ إلى ما هو جوهري ودائم فهو في غير حاجة إلى الارتباط بالزمان والمكان وهو لذلك، على خلاف ما يذهب إليه عز الدين إسماعيل(٥٩)في غير حاجة إلى مواد محسوسة أو وقائع ملموسة. إن الشعر الجديد إذ يتخلى عن الحادثة"يبطل أن يكون شعر "وقائع" أو شعرا واقعيا"(٦٠)

نخلص مما تقدم إلى أن إبعاد السرد من مجال الشعر يندرج ضمن بلاغة إقصائية قوامها تخليص الشعر من الأعمال اللغوية وأنماط الخطاب التي تشده إلى مقولات" الواقع " أو "الحس" أو "العقل" فلكي يدرك الشعر جوهره لا بد أن يتخلص من كل نزوع إلى محاكاة العالم الموضوعي.إن موقف أدونيس هذا يمكن عده استعادة في النظرية الشعرية العربية المعاصرة لبلاغة للفصل بين الشعر والسرد أفرزتها الحداثة الشعرية في فرنسا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وغذتها أسطورة الشعر الخالص وكرستها الإنشائية الغربية بعد ذلك

في القرن العشرين(٦١) ولا عجب في ذلك فأدونيس نفسه يقر أنه في محاولته تعريف الشعر الحديث يستقي "كثيرا من الدراسات التي كتبت عن الحداثة في الشعر الأوروبي"(٦٢).

إذا كان هذا تصور العلاقة بين الشعر والسرد في النظرية الشعرية فما هو مآلها في مستوى الممارسة الإبداعية؟

الشعر والسرد في الممارسة الشعرية

لقد أتاح لنا النظر في المدونة الشعرية المندرجة في إطار الشعر الحر الوقوف على مظهر أول من مظاهر التعارض بين النظرية والممارسة. فالموقف النظري الداعي إلى تجريد الشعر من السرد ليس له ما يدعمه في مجال الممارسة الشعرية فحتى أدونيس نفسه وهو الذي نظر لإقصاء السرد من الشعر لا تخلو مدونته من توظيف هام للسرد حتى أن حاتم الصكر، وهو من الباحثين الذين اهتموا بدراسة الظاهرة السردية في الشعر العربي الحديث، قد خصص فصلا كاملا في كتابه "مرايا نرسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة" لتحليل نماذج من الشعر السردي في مدونة أدونيس(٦٣) ولعل أدونيس نفسه كان واعيا بهذا التفاوت بين تنظيره لتخليص الشعر من السرد وبين اضطراره إلى استدعائه في شعره إذ يقول في كتابه الشعري الموسوم ب "الكتاب أمس المكان الآن":

وأقدم عذري للقراء
إن كان حديثي سرديا أو كان
بسيطا لا يتودد للفصحاء(٦٤)

إن هذا التفاوت بين التنظير والممارسة مرجعه خلل في الموقف النظري، وهو خلل موجود في أصول النظرية الشعرية الغربية التي استقى منها أدونيس مفهومه للحداثة في الشعر. ولقد تكفل بعض الباحثين الغربيين بالكشف عن موطن الخلل النظري في الموقف الداعي إلى إقصاء السرد من الشعر(٦٥) ونقتصر في هذا المقام على القول إن الشعر باعتباره طريقة مخصوصة في استعمال الكلام لا شيء يحول مبدئيا دون دخول أي نمط من الخطاب في تكوينه، وفي المقابل فإن السرد قابل للاندساس في مختلف أشكال التعبير الفنية اللغوية منها وغير اللغوية مثلما هو قابل للاندساس في أشكال التعبير غير الفنية. ولذا فإنه لم يخل شعر قديم أو حديث من سرد بما في ذلك شعر القائلين بتخليص الشعر من السرد.

و إذا كان القول بإقصاء السرد من الشعر لا يستقيم من الناحية النظرية ولم تزكه الممارسة الشعرية فإنه يعكس اختيارا جماليا أساسه تصور للغة الشعرية يضعها مواضع يجعلها مباينة لطبيعة السرد. لقد اضطلع أدونيس بدور بالغ الأهمية في تكريس تصور للغة الشعرية عده بعض الباحثين انشقاقا في مفهوم الشعر وممارسته(٦٦). إن اللغة الشعرية في هذا التصور لغة لازمة مكتفية بذاتها لا تحيل على شيء خارجها ولا ترمي إلى استنساخ العالم وإنما هي أداة لخلق عالم مغاير ومن ثمة فهي لغة مفارقة للغة العادية لا تبوح ولا تصرح وإنما تتوسل بالإيحاء والإشارة ولا يمكن إلا أن تتسم بالغموض (٦٧).

إن الشعر في هذا التصور يغدو ذا طبيعة مباينة لطبيعة السرد، فالسرد باعتباره إنتاجا لغويا يضطلع برواية حدث أو أكثر(٦٨) تكتسي فيه إحالة الكلمات على السياق غير اللساني أهمية خاصة. وهذا يعني أن السرد يقتضي لغة مرجعية مثقلة بالدلالة لصيقة بالأشياء نزاعة إلى التسمية والتحديد. إن هذا التباين بين "اللغتين" هو الذي أفرز الدعوة إلى إقصاء السرد من الشعر. وهذا الاختيار الجمالي وإن كان لا يمكن أن يفضي إلى الإقصاء الفعلي للسرد من الشعر فإنه يحدد شكل حضوره فيه.

ان التفاوت بين التنظير والممارسة مرجعة خلل في الموقف النظري

إذا كان التعارض بين النظرية والممارسة قد انسفر عند أدونيس عن خلل في النظرية فإن هذا التعارض قد كشف لنا في حالات أخرى عن خلل في الممارسة إذا جاز هذا التعبير. وقد دعانا إلى مثل هذا إلى مثل هذا الحكم الذي قد لا يستساغ نماذج من الشعر السردي عند سعدي يوسف نزع فيها الشاعر إلى تجريد الحكاية أي المحتوى السردي من كل دلالة. ونقتصر في هذا السياق على نموذجين دالين الأول هو "حالة حمى"(٦٩) والثاني "اضطراب عصبي"(٧٠). وفيما يلي النص الأول:

منذ أيام، وهذي الريح ما تنفك تأتيني من البحر
و تهديني سراطين
و أسماك هُلام
في سلال من حُبال السفن الغرقى
و قمصانا عليها نمر يضحك...
طول الليل تهذي هذه الريح
تئن الريح
قط يخمش الباب،
و من تحت فراشي أسمع الخطو...
....
....
لماذا انتعلت هذي السراطين حذاء الخيش؟
من أخبرها أني هنا ترعدني الحمى؟
و هذا القط...
هل يقفز، كالكنغر، عبر النافذة؟

و هذا النص الثاني:

بنات آوى كن عند الباب يضحكن
و كان الباب مفتوحا
و كان نخلة بالباب
قال الرجل الغافي:
بنات آوى...
ما الذي تردنه مني؟
صباح الخير!
أما تعرفن أني راحل ليلا وراء البحر،
نحو المشرق الأقصى
لكي أسأل عن سر ابنتي ليلى التي ضاعت؟
أما تعرفن أني قد نزعت الباب
كي أركبه في البحر نحو المشرق الأقصى؟
....

بنات آوى كن
يضحكن
وكان الباب
مفتوحا...
....
....
....
....
وآآآآآ
كان قطيع من ذئاب
ينشب الأنياب
آآآآآ...



إن الأحداث المروية في النصّين تفتقر إلى ما يمكن أن يضفي عليها معنى أو يجعل لها مغزى فلا منطق يبررها سوى أنها محاكاة لهذيان المحموم في النموذج الأول وخيالات عصابي في النموذج الثاني وهو ما يبيح القول بأن الشاعر قصد إلى هذه المحاكاة لأنها تتيح له تقديم حكاية مجردة من الجوهر الدلالي الملازم لكل حكاية. ولكن تجريد الحكاية من الدلالة يدعو إلى التساؤل عن جدوى استدعائها في القصيدة. وقد يكون الجواب أن العدول خصيصة ثابتة في اللغة الشعرية فلا عجب أن يقصد الشاعر إلى الإغراب ويطلب العدول عن المعقول. ولكن وبغض النظر عن أن العدول في حد ذاته لا يصنع شعرا فإنه ثمة فرق لا يجوز التغافل عنه بين العدول الشعري والعدول الذي يتجسد في خطاب غير معقول(absurde).

لقد بين كوهين أن الجملة الشعرية والجملة غير المعقولة لا تتشابهان إلا في خرق القانون(٧١) غير أن العدول في الحالة الأولى لا يضيع المعنى إلا ليكتشفه من جديد(٧٢) "فلا معقولية القصيدة أساسية ولكنها ليست مجانية" وفي المقابل فإن ضياع المعنى في الجملة غير المعقولة نهائي، فالعدول فيها لا يحيل إلا على اختلال في العقل.

إنها لمفارقة حقا أن يبنى الشعر على المحاكاة لغاية تجريده من المعنى وأن تعرض القصيدة حكاية يتم تجريدها من الدلالة. إن هذه المفارقة تكتسب في تقديرنا دلالة إذا نظرنا إليها على أنها ترجمة في مستوى الممارسة الشعرية لهاجس فني يعمل على تلبيس المعنى في الشعر. إن هذا النزوع الفني يفهم بشكل أفضل حين ندرج الممارسة الشعرية عند سعدي يوسف في سياق التطورات التي اعترت نظرية الشعر المواكبة لحركة الشعر الحر.

إن سعدي يوسف من الشعراء الذين تميزت كتابتهم بتوظيف دائب للسرد. وهذا النزوع إلى تسريد الشعر لا يمكن فصله في دواوين سعدي يوسف الأولى عن فهم للشعر يقوم على مبدأ المحاكاة بمعنى تصوير الواقع وتمثيله وقد اقترن هذا الفهم باستخدام لغة شعرية تنزع إلى التعدية والإبانة والوضوح(٧٣) غير أن الممارسة الشعرية عند الشاعر العراقي ستنخرط شيئا فشيئا(٧٤) في ما ترسخ تدريجيا في الشعر الحر من منحى فني يعمل على تحويل الشعر عن "النمط البياني القديم"(٧٥) إلى نهج في الكتابة ينبني على "الخفاء وإقصاء المعنى وقطع الأواصر مع المرجعية والعالم"(٧٦).

إن هذا المنحى الفني سيحدد شكل حضور السرد في أشعار سعدي يوسف إذ سيكون عرضة لأشكال مختلفة من الخرق(٧٧) ليتحقق لهذه النصوص النسبة اللازمة من الغموض وهو ما يجعل الدلالة في هذه النصوص "تراوغ المتلقي فلا يكاد يمسك بها حتى تفلت من يده وتنزلق إلى منطقة أخرى"(٧٨) ولكن ما هو الحد الأقصى لهذا الخرق؟ أيكون تجريد الحكاية من كل دلالة؟ إن القصيدة السردية تدخل حينئذ في مأزق لا مخرج لها منه. فأنى للحكاية أن تجرد من الدلالة دون أن ترسب في غير المعقول؟

لا شك أن مفهوم اللغة الشعرية اللازمة يعمّق التناقض بين الشعر وبين الجوهر الدلالي في الحكاية. ولئن تبدى إحساس أدونيس بهذا التناقض في دعوته إلى تخليص الشعر من السرد فإن سعدي يوسف قد ترجم عنه بسعيه إلى تجريد الحكاية من محتواها الدلالي، وليس في هذين الموقفين من حل إذ لا يمكن أن يخلو الشعر من السرد ولا الحكاية من الدلالة ولكن في الموقفين ما يعكس تفاوتا بين النظرية والممارسة بلغ حد التعارض.

إن هذا التعارض وإن كان يجد تفسيره في تشعب مصادر النظرية الشعرية وتعقد العوامل والعناصر الفاعلة في العملية الإبداعية فإنه ليس سوى تجل لتناقض أعمق كامن في حركة الشعر الحر بين ما تأسست عليه في منطلقها من نزعة واقعية تبقيها في دائرة المحاكاة وحيز المعنى وبين تطورها الفني الذي أغراها بالخروج من هذه الدائرة وهذا الحيز.

الهوامش

١- انظر بحثنا "السردي في الشعر العربي الحديث: أشكال حضوره ووظائفه"، أطروحة دكتوراه مرقونة مودعة بمكتبة كلية الآداب منوبة، تونس، ٢٠٠٣

٢- نحيل لتبين تعدد الأساليب الشعرية في إطار حركة الشعر الحر، على سبيل المثال، على صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ط١.، دار الآداب، بيروت، .١٩٩٥ ونحيل لتبين التعدد والاختلاف في النظرية الشعرية على خديجة الكشك، نظرية الشعر في الأدب العربي الحديث انطلاقا من سنة ١٩٤٧، أطروحة مرقونة مودعة بمكتبة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية بتونس تحت رقم ١٠٢٩٩، السنة الجامعية ١٩٨٥-١٩٨٦.

٣- أدونيس، زمن الشعر، ط٣، دار العودة بيروت، ١٩٨٣، ص ٧٣.

٤- م.ن.، ص.ن.

٥- انظر عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، د. ت. ص٤٢.

٦- هذه الكتابات هي التالية: عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ط. ٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان .١٩٩٣ صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ط. دار اقرأ، بيروت، .١٩٩٢ عز الدين إسماعيل، مرجع سابق.

٧- عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ص. .٤٢

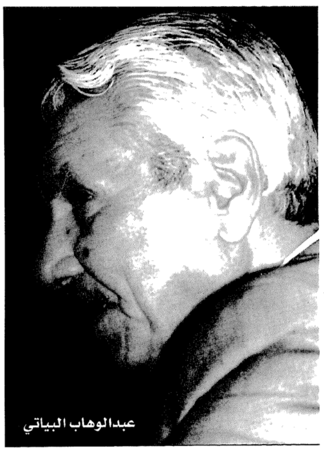
٨- م.ن.، ص. ٢٦، نحن نسطر.

٩- م.ن.، ص. .١٠

١٠- م.ن.، ص. ٤٢.
١١- م.ن.، ص. ٤٠
١٢- م. ن.، ص. ٣٨.
١٣- م.ن. ص. ٤٠
١٤- م. ن.، ص. ن.
١٥- م. ص.، ص. ن.
١٦- صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص. ٣٠، نحن نسطر.
١٧- م.ن.، ص. ٢٠
١٨- م. ن.، ص ن.
١٩- م. ص٧.
٢٠- م. ن. ٤٩.
٢١- م.ن.، ص٥٠.
٢٢- م. ن. ، ص ن.
٢٣- م.ن.، ص ن.
٢٤- م.ن.، ص١٤.
٢٥- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص٢٧٨.
٢٦- م.ن.، ص٢٨١.
٢٧- م.ن.، ص. ٢٨٢
٢٨- م.ن.، ص. ٢٧٩، ٢٨٣، ٢٨٥.
٢٩- م.ن.، ص٢٨٣.
٣٠- م.ن.، ص٣٠٧.
٣١- م.ن.، ص٢٨١.
٣٢- م.ن.، ص٢٨٠.
٣٣- م.ن.، ص. ن.
٣٤- م.ن.، ص٢٨٠.
٣٥- م.ن.، ص٢٨١.
٣٦- م.ن.، ص٣٠١.
٣٧- م.ن.، ص٣٠٢.
٣٨- أدونيس، زمن الشعر، ص. ١١٥
٣٩- م.ن.، ص. ١٤
٤٠- م.ن.، ص٩.
٤١- م.ن.، ص. ن.
٤٢- م.ن.، ص١٠.
٤٣- م.ن.، ص. ١٣
٤٤- م.ن.، ص. ١٧
٤٥- م.ن.، ص. ن.
٤٦- م.ن.، ص١٠٣.
٤٧- م.ن.، ص ن.
٤٨- م.ن.، ص١١.
٤٩- م.ن.، ص. ١٨
٥٠- م.ن.، ص١٠.
٥١- م.ن.، ص١١.
٥٢- م.ن.، ص١٢.
٥٣- م.ن.، ص.ص١١١ ـ ١١٢
٥٤- م.ن.، ص١٢.
٥٥- م.ن.، ص١١.
٥٦- م.ن.، ص ن.
٥٧- م.ن. ص٩.
٥٨- م.ن.، ص١١.
٥٩- انظر عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص٢٨١.، ٣٠١، ٣٠٢
٦٠- أدونيس، زمن الشعر، ص١٠.
٦١- انظر فيما يتعلق بجذور الفصل بين الشعر والسرد في الإنشائية الغربية:
Dominique Combe, Poésie et récit, une rhétorique des genres, Ed. José Corti, p.p. 12-21
٦٢- ورد هذا الكلام لأدونيس ضمن " إشارة" صدر بها المقال الذي افتتح به كتاب" زمن الشعر" وعنوانه " الكشف عن عالم يظل في حاجة إلى الكشف"، زمن الشعر، ص.ص٧.
٢٣. وهذا المقال هو في الأصل دراسة عنوانها "محاولة في تعريف الشعر الحديث" في مجلة "شعر" العدد ١١، السنة الثالثة، صيف ١٩٥٩.
٦٣- انظر حاتم الصكر، مرايا نرسيس المؤسسة الجامعة الدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٩، الباب الثاني، الفصل الأول: "قصيدة المرايا" ص.ص. ٧١-١٠٤
٦٤- أدونيس، الكتاب أمس المكان الآن ط. دار الساقي بيروت، لبنان ١٩٩٥ ج١، ص١٠.
٦٥- انظر، Dominique Combe, Poésie et récit, p.p. 32-38
٦٦- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج٣، الشعر المعاصر، ط٢، دار توبقال: المغرب، ١٩٩٦. ص٩٥.
٦٧- م.ن. ص٩٥ وما يليها.
٦٨- G. Genette, Figures III, Ed. du seuil, Paris, 1972, p75.
٦٩- سعدي يوسف، الأعمال الشعرية، دار المدى، دمشق، ١٩٩٥، مج٢. ص٣٤١.
٧٠- م.ن. مج٣، ص٣٤٥.
٧١- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ط. دار طوبقال، المغرب ١٩٨٦. ص١٩٣.
٧٢- م.ن. ص١٩٤.
٧٣- ان استخدام لغة شعرية متعدية يتجلى بارزا في دواوين سعدي يوسف الأولى: اغنيات ليست للآخرين ١٩٥٥-، ٥١ قصيدة -١٩٥٩، النجم والرماد -١٩٦٠.
٧٤- هذا التحول نلمسه في دواوينه الصادرة ابتداء من العقد الثامن من القرن العشرين.
٧٥- حمادي صمود في نظرية الأدب، ط١، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٠، ص١٢٩.
٧٦- د. حمادي صمود في مقروئية الشعر الحديث في:
Lecture et création, publications de la faculté des lettres. Manouba, 1997, p87.
٧٧- بحثنا في مظاهر الخرق المختلفة التي يكون المحتوى السردي عرضه لها اذ يندرج في الشعر. في اطروحتنا الموسومة بـ: "السردي في الشعر العربي الحديث اشكال حضوره ووظائفه" القسم الثاني، الفصل الثاني، صيرورة السرد في الشعر، ص.ص١١٥-١٤٩.
٧٨- صلاح فضل، اساليب الشعرية العربية، ص٢٠٩.

بنى الاتساق والانسجام
قراءة في قصيدة الذي يأتي ولا يأتي
للشاعر عبد الوهاب البياتي

رفقة محمد دودين


عبد الوهاب البياتي

بنية الدلالة

ان الدخول الى عالم النص الشعري يكون ابتداء بالدخول الى عالم تركيبه اللغوي وفق النظام اللغوي الذي يعني ان المنجز الشعري المكتوب بواسطة لغة مكتوبة هي التي تمثل الصورة الصحيحة المفترضة للغته، ذلك ان هذا النص الشعري هو ملفوظ ينتمي الى الخطاب المتحول عن الكلام، وملفوظاته يعلق بعضها ببعض، وفقراته تلحق أخراها بأولاها وتشترك في تكوين معنى، فالنصوص الادبية انظمة تعبيرية خلاقة تكون اللغة فيها مادة تكوين وحدات نظامها الادبي، وهي مدونات كتابية تشترك في تكوين معنى وذات علاقة مع كاتب هو مؤلف لهذه المدونات التي تصبح خطاباً هو التعبير، والقول اللغوي حين يصبح نصاً ادبياً يتحول فنياً لينقل من الاستعمال النفعي الى الأثر الجمالي، والتعبير اللغوي يخرج الملفوظات اللغوية الى مستوى الخطاب، ويخرجها من المستوى المعجمي الميكانيكي الدلالة إلى المستوى الانزياحي الذي يتيح تخير معان جديدة ذات دلالات موسعة، وذلك بالاضطراب في مضطربات بعيدة لا عهد للغة المعجمية بها، وبفعل استخدام عناصر من التبليغ على وجه التعيين مثل الرمز، الاستعارة، الانزياحات، التكرار، اتسعت الاطراف المشاركة في هذا النص واصبح كنظام تعبيري خلاق معنياً بالنظم والهياكل التعبيرية المختلفة(١).

والظاهرة اللغوية ليست ظاهرة شكلية فقط، لكنها تستخدم كذلك في مواقف معينة، ومن هنا فإنها تتحرك ضمن ظواهر اخرى غير لغوية، تؤثر في اختيار اساليبها المتنوعة، وفي دلالاتها، فقد تستخدم التعبير نفسه في مواقف مختلفة، مما يؤدي الى فروق معنوية أسلوبية، تأثيرية، فالمعنى يرتبط في جانب منه بالتركيب النحوي، كما يرتبط المعنى بالمفردات المعجمية من حيث دلالاتها المعجمية أيضاً(٢).

من هنا فإنّ النظر الناقد في النص الشعري لا بدّ وان ينطلق من مستويات تركيبه المتنوعة وصولاً الى اثره الجمالي المتحدر عن تعالقات هذه المستويات بعضها ببعض من وجهة وفي احالتها على ظواهر غير لغوية مادية وغير مادية ترتبط بها عوالم النصوص من وجهة اخرى، كالاحالات على ظواهر تاريخية وعلى ظواهر اجتماعية، حضارية، مادية معيشية، كلها تتضام معنى كي توصل الى المغزى النّصي او الدلالات النصية، فمهما بدا النص الادبي مغلقاً الا انه مفتوح ايضاً على التأويل وعلى تعدد الدلالات وتعدد ابواب الدخول اليه.

وتشكل الجمل المتحققة المعنى على المستوى النحوي والمستوى الدلالي مدخلاً مهماً من مداخل دراسة النص الشعري والتي تصبح مفتتحات نصيّة ذات اشارية دلالية محددة تساهم في تضام عناصر النص الشعري مساهمة في بناء مضمار اتساقه وانسجامه، حتى في حالة الاستخدام اللغوي للبنى المتنافرة، فإن التنافر في هذه الحالة والذي يبتعد بمسافات التأويل عن المصاحبة المعجمية المتواطأ او المتعارف عليها يصبح بالتأويل بعداً من مرامي وابعاد النص الشعري الذي نفترض خروجه عن مألوف القول ومعياريته ليطرق آفاقاً جديدة باتت تشكل هاجساً من هواجس الشعر الحديث، ومضماراً من حقول التجريب فيه بحثاً عن ذائقة شعرية جديدة قائمة على التأمل والبنى اللغوية العميقة الغور في حفرها الدائب لإيجاد علائق ومعان جديدة بين الدوال والمدلولات.

والناظر في نصوص عبد الوهاب البياتي وتجربته الشعرية الرائدة والتي اكتملت بمغادرة الشاعر عالمنا الى عالم الروح والخلود، سيجد ان هذه التجربة قد شكلت على امتداد مساحتها التاريخية مجالاً ريادياً ارتاد فيه الشاعر الكثير من مجاهل اللغة والتعبير والايقاع النصي المدهش، والسير على غير منهاج او معيار مسبق، ولكنه نموذج شعري افاد من مجمل التجربة الشعرية في اطارها اللغوي والانساني بوصف ان الشاعر المجيد لا يبدأ تجربته الشعرية من كتابة في درجة الصفر، بل يفيد من كل العناصر

الايجابية التي يشتغل عليها ويحولها الى تكوينات ونصوص جديدة ينفخ فيها من روحه اصيلاً ومحدثاً في آن، فالتركيب الثقافي للتجربة الشعرية بعيداً بالطبع عن ثقافة الاستلاب تصبح عناصر ايجابية مخصبة في اي تجربة جديدة، ويرى النقاد ان شعر البياتي يمثل نموذجاً يتميز بالعافية لشعر عربي فيه مؤثرات اجنبية، لا يختلف قط حول عمق واصالة هذه التجربة(٣).

والناظر في مجموعة القصائد او المقطوعات الشعرية التي يرصد فيها الشاعر البياتي حياة عمر الخيام الباطنية الذي عاش في كل العصور منتظراً كما يقول البياتي الذي يأتي ولا يأتي، وهذا العنوان «الذي يأتي ولا يأتي» هو عنوان الديوان، الموجه لإعادة انتاج الشاعر عمر الخيام شعرياً من جديد، وهو عنوان اشاري مراوغ، يبدأ باسم الموصول «الذي» والذي يفترض الاحالة لسابق من الممكن ان يؤول بالضمير الذي يتخذ شكل القناع في هذا العنوان «هو» هو الذي يأتي ولا يأتي ويحيل على الشاعر عمر الخيام الذي يصبح رمزاً شعرياً متعالياً، وتعاليه هذا على التاريخ هو تعالي الحضور الزماني والمكاني في صيغة من صيغ الاستخدام الصوفي للحضور وللانحجاب، فهو الذي يأتي ولا يأتي، ويرى النقاد ممن درسوا تجربة البياتي انه كشاعر كبير قد انعطف مدفوعاً بنصه انعطافة نوعية، فإذا بنا ازاء لغة مختلفة تماماً، فيها انفتاح على منطقة الحلم، والخروقات الصوتية، والانزياحات المفاجئة، والاستخدامات الواعية والمحكمة لتقنية القناع، يسكن القناع ويختار نقطة تماس بينه وبين القناع المستحضر لعصر مضى او شاعر مضى ليعبر من خلاله عن رؤياه التي تحتضن محنة الناس وحلمهم وأغانيهم(٤).

ان استحضار البياتي لعمر الخيام في هذه المقطوعات الشعرية، هو استخدام لثراء الرمز التراثي وجعله اي «رمز الخيام» ركيزة من الركائز التي تستند اليها رؤيا البياتي وانشغالاته الروحية والفكرية، وليصبح ثابتاً تعبيرياً ومكتظاً بالدلالات، لننظر في هذا النص الشعري المعنون «بالليل فوق نيسابور».

كل الغزاة، من هنا، مروا بنيسابور
...
كل الغزاة بصقوا في وجهها المجدور
وضاجعوها، وهي في المخاض
...
أيتها الأنقاض!
دقت طبول الموت في الساحات
وأعدم الأسرى وهم أموات
...
ايتها السحابة!
لتغسلي ذوائب المدينة الثرثارة
وهذه القذارة
...
البشر الفانون
يحطمون بيضة النسر، ويولدون
من زبد البحر ومن قرارة الأمواج
من وجع الأرض ومن تكسر الزجاج
اقدام جرذان على السجاد
...
كان علينا ان نضيء النور
في ليل نيسابور

ان دراسة بنى الانساق والانسجام في هذه المقطوعة لن يكون بمعزل عن دراسة ثوابت القصيدة هذه واطلالتها علي الموروث الشعري السابق عليها، لرصد تعالقاتها النصية، والذي يغني هذه القصية ويثريها مما سيوضح في حينه.. وايضاً فإن المفتتح اللغوي في هذه المقطوعة لا بد وان يكون مؤثراً مهماً من انثيالات دلالات ومغازي النص الكلية والجزئية، فالقصيدة تبدأ بجملة اسناد اسمي مكتملة على مستوى التعبير المعجمي من حيث النحو والدلالة، فكل الغزاة، من هنا مروا بنيسابور، جملة اسناد اسمي مكونة من مبتدأ وخبر يضع لها حدّ الاكتمال النحوي، ولكن المبتدأ والخبر مفصولان عن بعضهما بعضاً

تجربة البياتي الشعرية شكلت على امتداد مساحتها التاريخية مجالاً رياديا ارتاد فيه الكثير من مجاهل اللغة والتعبير والايقاع

بشبه جملة هي (من هنا). والهنا في هذه المقطوعة لم تكن عبثاً، بل انها ذات دلالة، حيث يجري توجيه الانتباه الى من هنا رغم ان المكان محدد بشكل مسبق وهو نيسابور التي مرّ الغزاة بها، ان الوحدة الاشارية هنا تؤثر على انعدام احتمالية التضليل والايهام بأن المكان الذي مرّ به الغزاة، قد يكون مكاناً آخر غير نيسابور.

انه «من هنا» محدد، من طريق محدد، على وجه التعيين كان مرور الغزاة، ثمة جملة اسناد اسمي اخرى تتبنى وتشي بالفجائعية، بالصورة الصادمة المخترقة للتابو:

كل الغزاة بصقوا في وجهها المجدور
وضاجعوها، وهي في المخاض

الغزاة كلهم دون استثناء، انتهكوا نيسابور، وضاجعوها وهي في المخاض.

البنية التنافرية للمعنى، كل الغزاة، بصقوا في وجه نيسابور المجدور، ورغم التجدر، ضاجعوها، وهي في المخاض، انتهاك المحرم، انتهاك التابو، هل هي قذارة الغزاة ام قذارتها هي ام تختلط القذارتان، وهل الوجه المجدور يستحق البصق بدل ان يستحق الاعتناء، ولماذا في المخاض تمت المضاجعة؟ والمعروف ان المخاض علامة الولادة، وأن الحيض هو الايذاء ومـــا نُصّ على ايذائه وليس المخاض، ام ان ذلك يعني محاولة الدخول على الولادة لتضعها، لتزوير الولادة، هل هي المدينة التي تأكل أولادها، هل هي الخرافية العجائبية التي تلتف حول ابنائها حين دقت طبول الموت في الساحات:

دقت طبول الموت في الساحات
وأعدم الأسرى وهم أموات
ايتها السحابة!
لتغسلي ذوائب المدينة الثرثارة

... بجملة اسناد فعلي ابتدأ بالفعل المبني للمجهول دقت والذي يكون مسنده نائب فاعل.

والحرب تقتضي ذلك اذ لا يعرف وليس مهماً أن يعرف من يدق طبول الموت لها على وجه التعيين او التحديد، دقت طبول الموت لا الحرب ابتداء لأن الحرب تعني الموت في المحصلة، وتعني الفناء واعدام الأسرى وهم اموات، يستكمل المشهد على ذات النسق من جمل الاسناد الفعلي الى فاعل مبني للمجهول، يعدم فيه

الاسرى وقد ماتوا قبل ان يعدموا اذ ان الوقوع في الاسر معناه الاستسلام والانهزام وحسم النتائج فهو موت قبل الاعدام، ثم ليأتي المعادل الموضوعي لكل هذا الدمار، وكل هذا الموت، وهذه الدماء بالسحابة المنادى عليها في جملة النداء، ايتها السحابة، لتغسلي ذوائب المدينة الثرثارة، لام الأمر في الفعل لتغسلي محمّل بإيحاءات التضرع والتمني، ليس من حل سوى ان يُغسل المشهد من اوله بغسل ذوائب المدينة الثرثارة، وهنا ايضاً وفي هذه الجملة ينزاح المعنى عن المصاحبة المعجمية الى معنى جديد تغسل فيه السحابة ذوائب المدينة لتطهرها من دم القتلى وتطهرها من المضاجعة الحرام وهي في المخاض ايضاً، الماء رمز التطهر من الدنس والآثام والقذارة، ورمز للبدايات النقية من جديد.

في مقطع شعري آخر من هذه القصيدة،

البشر الفانون...
يحطمون بيضة النسر، ويولدون
من زبد البحر ومن قرارة الأمواج

البدايات الجديدة للبشر الذين يديرون عجلة الفناء والولادة، يحطمون بيضة النسر وهي رمز لما هو مستحيل ويولدون من جديد كما هي بدايات الحياة المتكهن بها من زبد البحر المرمي على الحواف والشطآن ومن قرارة الامواج، في فعل ولادة مقر ومسبق، وهنا تبدو تأثيرات قصيدة اليوت «الرجال الجوف» واضحة في هذا المقطع..

من وجع الأرض ومن تكسر الزجاج
اقدام جرذان على السجاد
مرت ونار ومضت من خلل الرماد

ان هذا المقطع يحكي مقطعاً من قصيدة اليوت «الرجال الجوف» والتي ترجمها احسان عباس بعنوان «الخاوون»، ويقول فيها:

نحن الخاوون
نحن المكتظون
نستلقي كحشية مملوءة بالقش
وأسفاه
ان اصواتنا الجافة
حين نهمس فيما بيننا
هادئة لا معنى لها

يرى بعض الدارسين ان الضمير الدال على الشخص هو شبيه بالقناع في تعلقه بمفهوم الخفاء وكذلك بالباطن

كالريح التي تمر في الهشيم
أو كأقدام الفئران على الزجاج المكسور
في مستودعنا الجاف

وهذا المقطع الأليوتي يرى في الانسان المعاصر، انساناً تافهاً مقفراً مشلول القوة محطم الإرادة ويتصور العالم الذي نعيش فيه مملكة اولى للموت(٥)، ومقطع البياتي غير بعيد عن هذا المعنى رغم اشتغال البياتي على صورة لصورة اليوت تبدو مضطربة، حيث يكون الانبات، انبات البشر الفانين من وجع الأرض ومن تكسر الزجاج، ومن أقدام الجرذان التي مرت على السجاد، والنار التي ومضت من خلل الرماد، وان كانت دلالة البياتي مغايرة لدلالة اليوت التي تبشر بالموت والفناء والتجوف والخواء، في حين ان دلالة البياتي تختتم القصيدة بالقول:

كان علينا ان نضيء النور
في ليل نيسابور

ليكون التعالق النصي هذا بين قصيدة البياتي وقصيدة اليوت في مضمار التأثيرات المتعلقة او المشعة والذي عبر عنه بالقول: كل ادب يدين بشيء ما لجميع الآداب، وهذا سيظل مرهوناً بآلية ورقابة اشعاع المركز او النص الاصل على المحيط او النصوص الفروع، الذي سيقودنا في ظل مقولة التشرب الروحي الى بحث المؤثرات بشكل متكافئ، دون ان تحركنا الدوافع المشتغلة بثنائية نص المركز ونص الهامش(٦)، ويرى الدكتور احسان عباس وهو يدرس علاقة قصائد البياتي خاصة في (اباريق مهشمة) بالشعراء التصويريين وبأليوت: ان هذه العلاقة لم تكن قائمة على التأثر بقدر ما هي علاقة لقاء، هي من اسباب التغيير الذي اصاب الذائقة الشعرية الجديدة من خلال ربطها بعناصر تراثية واسطورية، ومن خلال استخدام اساليب التضمين لأصوات واشارات تعود لمرجعيات مختلفة قد اسهمت في تكوين وايجاد مزايا الحداثة الشعرية المفارقة في ادب البياتي(٧).

ومهما يكن شكل ودلالة التعالق النصي في نصوص البياتي بنصوص سابقة عليه، فإن مثل هذا التعالق قد فتح امام الشاعر مجاهيل تجريبية شعرية جديدة، اغنت المقطع الشعري وفتحت ابوابه على تشرب روحي وحضاري لتجارب شعرية رائدة في السياق الانساني بعيداً عن الاشتراطات المعهودة في الابعاد القومية، والخصوصيات الحضارية بتجاوزها الى حالة من التوحد الانساني، حالة من توحد الآلام والمعاناة التي تعصف ببني البشر دون النظر في لونهم وجنسهم، ودونما جنوح نحو ما يمكن ان نسميه بعلاقة التأثر والتأثير في صورتها الكولونيالية المنفرة، فقد برزت الآن مقولة عالمية الادب وانسانية الادب والتي تجعل عوالم وامكانيات التلاقي على ذات المسارات وذات القضايا اكبر بكثير من الاختلاف حولها.

❖ السرد والتنويع في استخدام الضمائر

تميل النصوص الشعرية التي اشار البياتي الى انها سيرة ذاتية لحياة عمر الخيام الباطنية الذي عاش في كل العصور منتظراً الذي يأتي ولا يأتي كما قدم البياتي لديوانه الى الاشتغال على عناصر حكائية لافتة تتسق وتنسجم مع مقولته بأن هذه الاشعار ما هي الا سيرة ذاتية، وهذه المسألة لا بد وان تقودنا الى الحديث عن آليات وتقنيات التوظيف الفني التي تربط النصوص بعضها ببعض، وتوجد بينها القواسم المشتركة التي تجعلنا نعتقد ان النص الادبي المتدرج ضمن جنس ادبي محدد كالشعر او القصة او الرواية او ادب السيرة الذاتية او الغيرية انما يضطلع بوظيفة ثقافية توصل معنى متكاملاً، لذلك فإن نقل احدى سمات نص ما الى نص آخر كنقل سمة السرد مثلاً الى الشعر هو احد

الطرق الاساسية لصياغة معان جديدة(٨)، وهذا يعني اتساع ميدان السرديات بالنظر الى النص الادبي جنساً ادبياً متفاعلاً نصياً مع نصوص اخرى، وتغليب خصوصيته ضمن جنس ادبي محدد كالرواية او الشعر، فقد انطلق من تأكيد النقاد والدارسين على وجود ثوابت متأصلة في التأليف، فالشكل الفني لأي عمل ادبي لا يفهم بذاته، وانما بالعلاقات التي يقيمها مع اعمال فنية أخرى، فثمة تماثل في التقنيات الفنية التي تعنى بتحليل الافعال الى سلسلة من الوقائع المترابطة، مما يؤكد اتجاه بحث النقاد الى ايجاد نظرية عامة في الخطاب السردي(٩).

ونظرة في مقطوعة البياتي الشعرية (في حانة الاقدار) ستقود حتماً الى استكناه هذه الدراسة لمرامي السرد في القصيدة والتنويع في استخدام الضمائر، وما لعبه ذلك من بناء اتساق فضاء السرد بالشعر في كل متكامل ذي دلالة:

القمر الأعمى ببطن الحوت

وانت في الغربة لا تحيا ولا تموت
نار المجوس انطفأت
فأوقد الفانوس

أول المقاطع الشعرية، مفتتح السرد الشعري ان جاز التعبير يتحدث عن قمر اعمى، موجود ببطن الحوت، كيف يكون القمر اعمى وهو رمز الابصار والرؤية في الليل المظلم، لا بدّ ان القمر قد عمي لأنه ببطن الحوت وبطن الحوت في جملة الاسناد الاسمي هذا تحيل مباشرة على قصة يونس وهو في بطن الحوت فيما نادى ربه قائلاً: ان لا اله الا انت اني كنت من الظالمين(١٠)، في هذه العبارة رغبة من يونس بالخروج من سجنه العجيب، عقاباً له على ذنبه العجيب ايضاً في هربه عن بني قومه، لأن العذاب تأخر عنهم، وهو لو، لم يكن من المسبحين للبث في بطن الحوت الى يوم يبعثون، لكنه كان مسبحاً تسبيحاً له دلالة الدعاء(١١).

وعودة الى نص البياتي فإن الذي في بطن الحوت هو القمر الاعمى، هل القمر الأعمى رمز المعرفة الاشراقية ام رمز المعرفة التي تأتي بالمكابدات والاختبارات الحقيقية، هل القمر الأعمى رمز العدالة التي باتت في ظلمات بطن الحوت وتحتاج الى تسبيح له صيغة الدعاء كي يفرج عنها، مفتتح للقصيدة يبني وشائجه مع المقطع الذي يليه، والذي يبتدئ بضمير المخاطب انت، انت في الغربة لا تحيا ولا تموت، من انت؟ عمر الخيام ام البياتي الذي هو في الغربة لا يموت ولا يحيا، واستخدام ضمير المخاطب في هذه الجملة الشعرية استخدام تمويهي، يحتمل ان يتعدد الأنت ليشمل الأنا والهو ايضاً فالضمير هنا علامة على اسم، علامة مشروعة تمثل شخصية ما تمثيلاً حقيقياً، واطلق على هذا الضمير ايضاً ضمير الشخص الثاني، وهذا الضمير يتنازعه الغياب المجسّد في ضمير الغياب، ويتجاذبه الحضور الشهودي الماثل في ضمير المتكلم(١٢).

ويرى بعض الدارسين ايضاً ان الضمير الدال على الشخص هو شبيه بالقناع، في تعلقه بمفهوم الخفاء وكذلك بالباطن، وهي اي الضمائر لا تغدو في النصوص الادبية ان تتوزع الى ضمائر الحضور وضمائر الغياب، ثم تتفرع ضمائر الحضور الى متكلم هو مركز المقام الاشاري وهو الباث(١٣)، ويبدو ان ضمير المخاطب لكونه يشكل قناعاً لضمير المتكلم هو الضمير الباث في هذا المقطع الشعري.

وانت في الغربة لا تحيا ولا تموت
نار المجوس انطفأت
فأوقد الفانوس
وابحث عن الفراشة
لعلها تطير في هذا الظلام الأخضر المسحور
واشرب ظلام النور

مفتتح المقطع الشعري جملة مسندة اسناداً اسمياً، وهي في جملة وصفية تبدو كواجهة لما سيأتي من سرود متعلقة بالضمائر مراوحة بين الوصف والسرد، فالوصف نار المجوس انطفأت، والسرد بواسطة الأفعال انطفأت، اوقد، ابحث.. واشرب ظلام النور، فإلام تحيل هذه الضمائر في المقام القاري للنص الشعري؟ انها ما زالت تحيل على ضمير المخاطب اوقد انت، وابحث انت، واشرب انت، ما زال الضمير المتماهي بضمير المتكلم في صورة المخاطب هو المركز ومنه تتوزع زوايا النظر، هو اذن ضمير مخاطب علامة على اسم قد يكون عمر الخيام، وقد يكون الشاعر نفسه وقد يكون غيره، والمطلوب منه ان يدرك انطفاء نار المجوس، واهمية ابقاء الفانوس البديل عن النار التي انطفأت.

يستكمل البياتي دائرة مشهده الشعري السردي:

حطم الزجاجة
فهذه الليلة لن تعود
أصابك السهم، فلا مفرّيا خيام
ولتحسب الديك حماراً، انها مشيئة الأيام
الظبي في الصحراء
وراءه تجري كلاب الصيد في المساء

يستكمل الشاعر مشهده الحكائي السردي، السهم اصاب الخيام، تنقلب الموازين، الى الحد الذي يرى فيه الديك حماراً، وبالمراوحة من جديد بين الوصف بواسطة جمل الاسناد الاسمي «الظبي في الصحراء، وبين السرد بالافعال السردية المسندة الى الضمائر، لتحسب (أنت) وراءه (هو) تجري كلاب الصيد في المساء، هنا تتسع دائرة الضمير الى دائرة الفاعل، الذي سيكون فاعلاً واحداً هو القوة المولدة للاتجاه القيمي في النص، خاصة اذا برز ذلك في مواجهة القوى المضادة للآخرين(١٤)، تتمحور الضمائر المرتبطة بمفهوم الفاعل الذي سيظل متصلاً ومتعالقاً مع المخاطب وهو الخيام، ومع انا الشاعر الساردة المتكلمة مع ما يحيل عليه النص من ظواهر تقع خارج التعبيرات اللفظية ولتكون معبرة عن الوعي بواسطة الضمير الشعري على أساس أن الضمير «علامة مضمر» كما يقول سيبويه(١٥).

هل القمر الأعمى رمزاً لمعرفة الاشراقية ام رمز المعرفة التي تأتي بالمكابدات والاختبارات الحقيقية

ان من اللافت في هذه القصيدة استخدام الشاعر لصيغ النداء، بالاضافة الى تسيد ضمير المخاطب للنص مما يعبر عن حالة خطابية انشادية بوحية تستدعي الرمز التاريخي وهو الخيام الى دوحة الحاضر ليحدث التماهي والتوحد:

والخمر في الإناء
فصبَّ ما تشاء
بقبة السماء
أو قدح البكاء
في حانة الاقدار
حتى تموت فارغ اليدين تحت قدم الخمار
رفيقك الوحيد في رحلتك الاخيرة
لمدن النمل التي تحكمها الارقام والبنوك
يا أيها الملوك
بكم نبيع هذه القيود؟

الرمز وهو الخيام في هذه المقطوعة يستدعي من تعاليه التاريخي، بصورته الأولى، يصبّ الخمر من الاناء، ويصبّ ما يشاء الى لحظة ان يموت فارغ اليدين تحت قدم الخمار، ان مثل هذا الاستدعاء ومثل هذا التوظيف للخيام مرموزاً في هذا النص، انما هو من التقنيات الثابتة في تجربة البياتي، ومن خلالها يتم تحويل الازمان وانتقالها من ماض الى حاضر ومن حاضر الى ماض على نحو تتوحد فيه الازمنة شواهد وعلامات على تجربة او تجارب انسانية متصلة تتداخل فيها الوقائع وتتشابه الرؤى وتتسامى الشخصيات مهما تكن ازمانها وامكنتها، فيبدو الشاعر كما لو كان ساحراً قادراً على اختراق الزمن فهو كل الذين عاشوا المحنة، وجعلوا من تجاربهم مرآة يرى فيها الشاعر نفسه وصورة عصره، الخيام، الحلاج، السهر وردي، ناظم حكمت، ابن عربي، فهو يتكلم بألسنتهم مثلما كانوا يتكلمون بلسانه(١٦).

يحدث التوحد والتماهي في مدن النمل التي تحكمها الأرقام والبنوك، ولكن يظل بها الخيام والبياتي وغيرهم يعانون ثقل القيود، يبدو التوحد بالرمز، والتماهي به في مستوى جديد.

فهذه الليلة لن تعود
طارت، كما طار بنا بساط ألف ليلة
معانقين تحت اضواء النجوم (دجلة)
وزارعين نخلة
فداعب الأوتار
فَديكُ هذا الليل مات قبل أن ينبلج النهار

يحضر بساط الف ليلة وليلة ليأخذ الشاعر وقرينه ورمزه وقناعه على بساط الريح، ليعانق تحت اضواء النجوم دجلة وليزرع نخلة، مشهد الموت المخمور يتحول الى مداعبة للأوتار، يتحول الى حلم، يموت فيه ديك شهرزاد المنذر بالسكوت عن المباح من الكلام ليعرش في الأفق الكلام غير المباح، يتشكل افق الحلم، بمشهد سردي جديد، يراوح بين الوصف والسرد، وهو مشهد يحاكي حكايا ألف ليلة وليلة في عجائبية وفنتازية ولكنه حلم يداعب احداق الشاعر المغترب البعيد عن وطنه ودياره، والذي يحمله التوق والشوق الى العودة حتى لو كانت العودة حلماً كأحلام الف ليلة وليلة وعلى بساط ريحها، غياب الوطن يتحول الى حضور شفيف، وطاغ لا يستطيع له الشاعر رداً، وغيابه كلمة اولى في اسفار البياتي دائماً.

الهوامش

١- تزفيتان تودروف، الارث المنهجي للشكلانية، في اصول الخطاب النقدي الجديد، تودروف وآخرون، ترجمة احمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ١٩٨٧: ١٤، محمد مفتاح، تحاليل الخطاب الشعري واستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط٣، الدار البيضاء، ١٩٩٣: ١٣، عبدالله الغذامي، الخطيئة والتفكير، من البنيوية الى التشريحية، النادي الأدبي الثقافي، ط١، جدة، ١٩٨٥: ٦. عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ١٩٩٢م: ٨١.

٢- يحيى عبابنة، علم اللغة الحديث، محاضرات: ١٠.

٣- د. ضياء خضير، شعر الواقع وشعر الكلمات، دراسات في الشعر العراقي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢: ٥٧.

٤- د. علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق، ط١، ١٩٩٧: ٢٦.

٥- احسان عباس، فن الشعر، دار صادر، بيروت، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٦: ٩٧، ٩٨.

٦- حاتم الصكر، تنصيص الآخر، في المصطلح والنظرية والتطبيق، المؤثرات الاجنبية في الشعر العربي المعاصر، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الثالث عشر، تحرير فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٥: ٢١.

٧- ضياء خضير، شعر الواقع وشعر الكلمات: ٦٠. شكري عياد، في محراب المعرفة، دراسات مهداة الى احسان عباس، تحرير ابراهيم السعافين، بيروت، ١٩٩٩: ٢٠٥.

٨- صبري حافظ، التناص واشاريات العمل الادبي، الف، مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة، ١٩٨٢: ٢١.

٩- بول بيرون، السردية حدود المفهوم، ترجمة عبدالله ابراهيم، اوراق، ع٥، ١٩٩٣: ٩.

١٠- سورة الأنبياء، الآية ٨٧.

١١- سليمان الطراونة، دراسة نصية في القصة القرآنية، ط١، ١٩٩٢: ١٥٠.

١٢- عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية: ٩٩، ١٨٧.

١٣- الازهر الزناد، نسيج النص، فيما يكون به الملفوظ نصاً، المركز الثقافي العربي، ط١، ٦٥.

١٤- صلاح فضل، شفرات النص، دراسة سيمولوجية في شعرية النص والقصيد، دار الآداب، ط١، ١٩٩٩: ٩.

١٥- صلاح فضل، شفرات النص: ٩، سيبويه، الكتاب، تحقيق عبدالسلام هارون، ج٢، القاهرة، ١٩٦٨: ٣٥.

١٦- ضياء خضير، شعر الواقع وشعر الكلمات: ٦١.

فاروق وادي

الإرهاب والكتاب

يجرِّد فرانسوا تروفو المسألة من زمانها ومكانها ليكثِّف جوهر الفكرة: الكتاب عدو في الأنظمة الفاشيّة والشموليّة، التي تصل حرارة النيران فيها إلى "٤٥١ فهرنهيت".. وهي الدرجة التي تحترق فيها الكتب. وفي مثل تلك الأنظمة، يتحوّل رجال الإطفاء إلى مشعلي حرائق، فيخصصون يوماً لإحراق سارتر، وآخر لتولستوي، وثالثاً لإحراق هنري ميلر.. وهكذا، يداولون الأيّام بين الكتب والكتّاب!

غير أن يوسف شاهين يضع المشكلة في سياقها الزماني، حيث يشتد العداء للكتاب في لحظات انهيار تاريخي وحضاري مريع، مثل لحظة سقوط غرناطة. ففي المشهد الأخير لـ "المصير"، تنصب قوى الظلام ساحة إعدام للفكر، حيث تُجمع الكتب، نتاج العقل البشري ومُعطي الحضارة الإنسانيّة، لتكون طعاماً للنار. إلاّ أن الحريق الوحشي الهائل، لم يحل دون الكتب والتحليق عبر المكان والزمان.

إحراق الكتب، ملاحقتها، واعتبارها مستمسكاً ضدّ مقتنيها، تبقى السمّة البارزة لأحط حقب التاريخ وأكثرها بؤساً وإرهاباً..

يطأطىء التاريخ خجلاً كلّما مرّت في باله اللحظة التي اسودت فيها مياه دجلة.. عندما ألقى الغزاة التتار بالكتب في مياهه المتدفقة (وهي اللحظة التي أعادت إنتاج ما يشبهها يوم سقوط بغداد في مطلع الألفيّة الثالثة)، أو عندما هيمنت الغمامة السوداء في فضاء الإسكندرية إثر الحريق الذي التهم مكتبتها العامرة.

وتشعر أوروبا التنوير بالعار، حين تتذكّر أن محاكم التفتيش لاحقت الكتاب، فأحرقته وحكمت على كاتبه بالنار. ثمّ عرفت في عصرها الحديث أشكالاً متجددة من قمع الكتاب، في ظلام النازيّة والفاشيّة وسحبها الداكنة التي كانت تسبح في سماء القارة الأوروبيّة، قبل أن تستلم الولايات المتحدة الأميركيّة راية العداء للكتاب، وتخوض معركة المكارثيّة ضدّ الرأي الآخر، وكتّابه، وقرائه.. والمؤمنين به.

وعندما انحسر شبح المكارثيّة عن أميركا، استلمت الأنظمة المواليّة لها الراية عنها، ليصبح الكتاب، بأغلفته وأفكاره المناوئة، عرضة للبطش والملاحقة، ويغدو مالكه عرضة للمطاردة. وفي ذاكرة جيلنا حكايات راعبة عن كتب أودت بقارئها إلى التهلكة في السجون النائيّة.. وغياهب زنازين هي من صناعة أميركيّة. وما زالت صورة الكتب المحترقة في ساحات سنتياغو، في فيلم "الليل فوق تشيلي" عصيّة على النسيان، وعاجزة عن أن تبرح الذاكرة.

❖❖❖

في الفجر الكاذب ليوم حلّ بعد أسابيع قليلة من أحداث أيلول ٢٠٠١، كان مطار ميونيخ عرضة لعمليّة إرهابيّة غير عاديّة.. أمّا بطلها "الإرهابي" الموسوم بملامح شرقيّة، الذي ألقت الشرطة الألمانيّة القبض عليه وأخضعته للتحقيق، فكان الكاتب البريطاني طارق علي، كاتب الرواية الأندلسيّة البديعة "تحت ظلال الرمّان"، حيث تمّ ضبطه متلبساً بكتاب!

لم تشفع للكاتب بريطانيته العظمى! فملامحه الباكستانيّة.. واسمه القادم من أدغال التاريخ الإسلامي، كانت كافية للإدانة والإهانة. ولم يشفع للكتاب المضبوط أنه كان باللغة الألمانيّة، ولكاتب ألماني اسمه كارل ماركس! فعنوانه "عن الانتحار"، هو ما برّر للمصابين برهاب الإرهاب الاعتقاد الجازم بأنه قد يكون إنجيل الثورة للمنتحرين ولتنظيم القاعدة!؟

في اللحظة نفسها، كانت الشرطة الفرنسيّة تداهم غرفة الكاتب اللبناني الياس خوري في فندقه الباريسي، ربما ظناً منها بأنه "أصولي إسلامي"، بعد أن تواترت القرائن ضدّه. فهو تحدّث بالهاتف باللغة العربيّة، وأرسل فاكساً باللغة الإرهابيّة نفسها، ثمّ.. وهذا هو الأهم، أنهم عثروا أثناء المداهمة في غرفته على مسرحيّة لكاتب إيطالي، شاء سوء طالع صديقنا إلياس أن تحمل عنوان "التضحية".

❖❖❖

حدثان غير معزولين عن لحظة الانهيار، وكونهما يحدثان في بلدين أوروبيين راسخين في الديمقراطيّة، فذلك يعني انحرافاً مخيفاً في بنية الديمقراطيّة الغربيّة، قد يعيدنا إلى أبشع حقب التاريخ ظلمة وطغياناً. وإذا كانت أحداث ١١ أيلول ٢٠٠١ تعتبر نقطة مفصليّة في التاريخ الحديث، فعلينا التشديد على أن الحدثين الأخيرين وقعا بعد أسابيع قليلة من ذلك المفصل التاريخي.. الذي يومئ، بأصابع الرعب نفسه، إلى أن "عصر الظلام الثاني" قد حلّ على العالم، كما عبّرت إحدى شخصيّات فرانسوا تروفو في "٤٥١ فهرنهيت".. درجة النيران التي تحترق فيها الكتب!

أزمة المثقف بين العاطفة والسياسة في رواية "المساء الأخير"

محمّد قرانيا- سوريا

تثير رواية "المساء الأخير" للأديب السوري "محمد رضوان" - دمشق ٢٠٠٤- أسئلة جذرية تنسحب على خصوصية النص الروائي، فضلاً عن خصوصية التجربة الذاتية، في مواجهة حضارية تلخّصها مقولة "هاملت" الشهيرة: (أكون أو لا أكون) وفعل الكون هنا هو الوجود الدال على الهوية الحضارية، في تفاعلاتها مع (العصر) وتياراته الجائحة، التي تحمل رياح التغيير، ولكنها تصطدم بالحواجز الاجتماعية.

جائزة المزرعة للإبداع الأدبي والفني

المساء الأخير

محمد رضوان

الرواية الفائزة بالمرتبة الأولى

تزصد الرواية جانباً من معاناة الطبقة المثقفة، التي عاشت في زحمة المدّ القومي والحزبي، مع بداية النصف الثاني من القرن العشرين، وما لاقته هذه الطبقة من تشرّد في شوارع دمشق وبيروت، وضياع في منتجعات قبرص وباريس وروما، وقد وقفت الرواية ملياً أمام أبعاد الحياة العامة التي انعكست عليها الأبعاد السياسية والاجتماعية، فسلبت الشخصيات رونقها وحيويتها، وقد ذهب كفاحها هباءً أدراج الرياح، ورأت نفسها مقهورةً، ملاحقةً من سندان الواقع الاجتماعي، ومطرقة القمع الرسمي.

تسيطر على الرواية نزعة الذات الساردة، التي تتجسد في شخصية (ذكورية) تمور في داخلها رؤى مستقبلية لا حدود لها، وتنطبع على وجدانها رغبات عاطفية، أضفت عليها الثقافة كثيراً من التهذيب، وكستها أرديةً مثالية، واءمت بين أصالة الأعراف والتقاليد، وبين معطيات النقلة الحضارية، لذلك كثيراً ما كانت الشخصية تصطدم بالواقع، لكنها لا تيأس من محاولة تجاوزه، والسعي لإيجاد بدائل عصرية جديدة، تصوغ منها عالماً من الحلم تارة، ومن (اليوتوبيا) تارة أخرى، ومع ذلك فإنها تظل ملاحقة بالإحباط، بسبب تنازع تيارات السياسة والأخلاق، وهذا ما جعلها تعيش في واقع درامي تغريبي يغرق في طروحات أيديولوجية متماهية مع الثقافة الجديدة بتناقضاتها التي هبّت رياحها على المنطقة، والتي أفضت في النهاية إلى (الموات) الأيديولوجي، الذي جسّدته شخصيات الرواية باضطهادها واغترابها ومن ثم موتها موتاً حقيقياً بعد موتها المجازي.

ما دلالة العنوان؟

للعنوان أهمية كبرى في دراسة النص الأدبي، نظراً للوظائف الأساسية التي ترى العنوان مفتاحاً إجرائياً في التعامل مع النص في بعديه: الدلالي والرمزي، يرتبط أشد الارتباط بالنص، فيعكس أغواره وأبعاده، ويغدو بمنزلة فكرته العامة، بينما يشكل الخطاب النصي الأفكار الأساسية لهذه الفكرة التي يحتويها العنوان، ولذلك يعدّ العنوان نواة أو مركزاً للنص الأدبي، يمدّه بالمعنى النابض، ويقدّم للمتلقي معرفة أولية لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، بوصفه المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه. ويعلن كذلك عن قصدية المبدع وأهدافه الأيديولوجية والفنية، بمعنى أنه إحالة تناصية، وتوضيح لما غمض من علامات وإشارات. لذلك قيل إنه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها نسيج النص.

ولدى معاينة دلالة العنوان "المساء الأخير" فإن الكاتب لا يدعنا نذهب بعيداً في التأويل من خارج النص، فيثبت في مفتتح الرواية ما يكفينا مهمة الإجابة، فبعد أن جعل العنوان جملة اسمية، حَذف مبتدأها، وأبقى خبرها وصفته، فأغنى القارئ عن التفكيك المعجمي الذي يضيء دلالات الجملة وأبعادها السردية والفكرية. نجده قبل بدء السرد يضع عتبةً هي بمنزلة المدخل، يشبه الافتتاحية الموجزة جداً، والافتتاحية في الرواية تُقاس بوظيفتها - كما يرى حسن بحراوي - وهي إدخال القارئ عالم الرواية التخييلي بأبعاده كلها، من خلال تقديم الخلفيّة العامة لهذا العالم، وهذا يعني اهتمام الكاتب بالعتبة السردية ذات الدلالات الشعرية حيث أخبرنا أن "المساء الأخير" مستمدٌ من نص للشاعر محمود درويش: "في المساء الأخير على هذه الأرض نقطع أيامنا عن شجيراتنا. ونعد الضلوع التي سوف نحملها معنا. والضلوع التي سوف نتركها ههنا. في المساء الأخير لا نودع شيئاً. ولا نجد الوقت كي ننتهي..."وهو بهذه الالتفاتة يؤشر إلى دلالات المساء الأخير على مستوى التجربة الذاتية العاطفية ومستوى التجربة العامة السياسية، إضافة إلى مستوى الرصد التاريخي، وإذا ما تتبعنا الأفكار الواردة في مقاطع الرواية نجدها ترتبط بدلالة العنوان ارتباطاً وثيقاً، حيث عرض الروائي في البداية علاقات نسوية عابرة في حياة السارد، ثم غابت وجوهها من الرواية كما تغيب الشموس في مساءاتها، وتخلّف وراءها شفقاً جميلاً تستعذبه العين وتحن إليه النفس، ينتقل بعدها إلى حياته الخاصة والعامة التي عرفت مساءات متعددة، غربت فيها شموس أخرى كان من بينها رحيل خادمته الوفية، ثم حبيبته نسرين.

ترصد الرواية جانباً من معاناة الطبقة المثقفة التي عاشت في زحمة المد القومي والحزبي منذ بدايات القرن الماضي

يقـدّم الكاتب في سرده إشارات إلى الانتماءات الحزبية التقدمية، ويتجوّل معها بين المدن المعاصرة، وعاديات الزمان، من الآثار والأوابد، إلى متاحف الفن وصالات العرض، لتبدو الثقافة الدافع الرئيسي وراء تحركات الشخصية المحورية "سليمان": "قبل مغيب الشمس، ركبت سيارة أجرة متجهة إلى مدينة "فليبوليس" عاصمة ذلك الإمبراطور المتمرد على طقوس روما وطغاتها.. رغم أن المسافة بين المدينة والإمبراطورية البائدة لا تتعدّى عشرين دقيقة من الزمن، وفي حالة من رؤية تاريخية محصنة، سمعت وأنا أعبر البوابة الجنوبية، ثم الشارع الرئيسي المبلط وقع حوافر الخيل.. وهجمة الخارجين عن طاعة الغزاة الروم، ينشدون الحرية والعدالة. أحسست كم نحن بحاجة لتأمل التاريخ والأمكنة لاكتشاف أنفسنا...".

وهو بهذه القراءة يذهب إلى الماضي، ليس لأنه يصعب عليه قراءة الحاضر المضطرب، وإنما لشعور المثقف بالعجز عن التأثير في الراهن المعاصر، ومن ثم التعويض عما لا يستطيع تحقيقه وإنجازه في حيز الواقع المرير.. ما دام في تطوافه التاريخي يقف على "صرخات الخارجين عن طاعة الغزاة الروم، ينشدون الحرية والعدالة".

لقد قال "ميلان كونديرا" عن تاريخ بلده: "ثمة مراحل في التاريخ الحديث تشبه الحياة فيها روايات" كافكا" وهذا يشجعنا على القول إن الحياة العربية تشبه الحياة المرسومة في الروايات، أكثر مما تشبه الحياة المعاصرة المرسومة بأقلام موظفي السلطات بكل أشكالها المتعارف عليها، فالرواية هي بطانة التاريخ العربي الحديث ومعطفه الخارجي معاً، ففي المدن التي لا تنشأ الروايات من دونها، يجري من خلال الروايات تدوين تاريخ جديد لا يشبه ما سبقه، وعلى سبيل المثال، فقد خلطت غادة السمان في "الرواية المستحيلة" تاريخ سورية الحديث بالحراك الاجتماعي، حيث اشتبك كبت النساء بكبت الشعوب، وتجاورت مشاكل البطلة زنوبيا الشخصية، مع أنشطة الحزب القومي السوري الاجتماعي، وحركة مقاومة الأحلاف الاستعمارية كحلف بغداد ومشروع جونسون. ومثل هذا التداخل نجده في المساء الأخير بصورة ما من الصور.

على الصعيد الذاتي تتغلغل دلالات المساء البيانية في النص الروائي الذي يزخر بمعاني النهايات لكثير من (أنويات) الكاتب، بوصف المساء نهاية النهار، ونهاية الضوء، ونهايات الحركة المكشوفة في الطبيعة، ولهذا كانت (أنا الكاتب، ياء المتكلم المفرد) طاغيةً في الخطاب الذاتي "إنني لا أزال خجولاً من عواطفي" "لم أكن في عزلتي أعاني من بلادة الصمت. غير أني للمرة الأولى أجد نفسي وحيداً أثناء الليل في بيت الطفولة منذ عشرين عاماً...".

إن المستوى الذاتي هو قوام البنية الروائية في معمار الرواية الفني، المركّب من الحب والسياسة، فالسارد يعرض جانباً من حياته الشخصية التي يظهر فيها متشرداً وباحثاً عن حبه الأول "نسرين" الفتاة التي عرفها في ميعة الصبا على مقاعد الدراسة، وكانت له معها ساعات وذكريات، حرمه الزمن منها، ولم يلتق بها إلاّ مصادفة بعد عشرين عاماً في بيروت، وقد "جف نسغ جسمها" وصارت زوجة رجل آخر، يختلف معه منهجاً وسلوكاً.. وقد عملت اللقاءات العاطفية القليلة والمختلسة.. في منزله تارةً، وفي منزلها أخرى، على تعزيز النزوع الدرامي في الرواية، وظهوره بمظهر شديد الدلالة على مأساوية الطبقة المثقفة، وبمعنى آخر هزيمة الثقافة والأيديولوجية في المنطقة العربية التي تمثّلها في الرواية (بيروت) بوصفها المكان العربي الأول الذي يحقق الحرية لأصحاب المذاهب الفنية والأدبية والسياسية، ويتيح لهم اللقاء والحوار والتواصل، في منأى عن عيون الرقيب الأمني الذي جعلهم يهربون من زنزاناته، في أقطارهم التي تركوها مكرهين، وهذا ما أضفى على النص الروائي حيوية نأت به عن العادي الرتيب، ووضعته وجهاً لوجه مع فجيعة الحياة اليومية للمثقف العربي المتمرد الخائب الذي لم يستطع أن يحقق شيئاً من (يوتوبياه) الذاتية على صعيدي المسألة العاطفية والمسألة الأيديولوجية. ففي العاطفي، كان السارد "سليمان" محبطاً من عدم تحقيق رغبته في حب "نسرين" وزواجها، فصار يسمع صوتها عندما التقاها بعد زمن طويل -: "حزيناً دافئاً. تسلق شعاب روحي ورقد فيها ساكناً وديعاً كطفل، بينما طفرت الدموع تزدحم في عيني، ثم تتقطّر كالندى فوق أنفها الرفيع، ووجنتيها الناحلتين بعد اختبار طويل لم أدر كم من الوقت بقينا هكذا.. حطام جسدين يظللهما الخوف والوهم، وصدى السنين، كأنهما في غيبوبة أبدية".

إن النص الروائي في مستواه الذاتي، بوصفه النص الروائي الأول للكاتب، بعد ثلاثة كتب نقدية، يحيلنا إلى ما يطلق عليه رواية (السيرة الذاتية) أو (النص السيري) الذي قال فيه "كليف جيمس": "إن معظم الروايات الأولى هي سيرة ذاتية مقنعة، والكتابة عن الذات ممارسة يسيرة يتحسس الروائي من خلال عالم الكتابة مرجعيتَه الذاتية. وحياتَه وتاريخَه الشخصي وعلاقته بالذوات الأخرى. يتناول كل هذه الزوايا التي عرفها وخبرها وعاشها قبل أن يبتكر حيوات وشخصيات غيرية" والكاتب بلجوئه إلى أحداث محددة، وشخصيات قريبة منه، وأماكن معروفة ترتبط بحياته الشخصية، يرسخ ظاهرةً حيوية على صعيد التجربة الذاتية، يعرّي فيها جوانب حساسة تتصل بحياة السارد الثقافية مركزاً على تاريخه الشخصي، وربما كان ذلك بسبب ثقل وطأة الذاكرة على مخيلته، بعد أن أكّد في مواضع عدة من الرواية أنه في العقد الخمسيني، وهو في نصه يحاول أن يعيد إلى الخمسين الحبَّ المفقود ليعود إليه شبابه، ويجدد حياته. وبذلك يتجسّد جانب كبير من المطابقة في العلاقة بين الشخصية الروائيّة ومبدعها. بوصف الشخصية انعكاساً للتجارب المعيشة للروائيّ داخل المجتمع، وقد قال (جنيت) إن بين المؤلِّف والسارد تمازجاً واندماجاً، وعدَّ المؤلِّف صاحب الرواية، وعدَّ السارد شريكاً له فيها، وقد تأكد ذلك في الرواية من خلال استخدام ضمير المتكلّم، وهذا ما يجعل الرواية تبدو أشبه بالسيرة الذاتيّة، على خلاف الرواية الكلاسيكية التي لا تقرّ بالمطابقة بين الشخصية والروائي، لأنها ترى الشخصية ابتداعاً من الخيال جسّده الروائيّ ليحقّق بوساطته غاية فنيّة محدّدة. وهذا يندرج على الروائيين ذوي العقائد السياسيّة الذين عملوا على نقل الصفات التي يرونها صحيحة في الواقع الخارجي إلى شخصيات رواياتهم، في نوع من الإسقاط يرضي نزوعهم الأيديولوجيّ. ومهما يكن الأمر، فإن العلاقة بين الروائي والسارد حتمية، ولكنها في كل الأحوال علاقة إبداعية تخضع لشروط الإبداع الروائي وإجراءاته.

وعلى المستوى العام، فإن الرواية تأتي على جانب من الرهانات الأيديولوجية لعدد من الشخصيات الاغترابية، بغية مواكبة المستوى الذاتي الذي اعتمده السارد لبناء الرواية، فدمشق على الرغم من انفتاحها على العالم والثقافات، ورحابتها قياساً مع فضاء الريف الاجتماعي الذي خرج منه السارد، تضيق عليه، ويؤكّد: "هذه المدينة الغارقة في طقوس الجهالة والقبلية...".

يعمل مستوى التجربة العامة على تضخّم

معاناة المثقفين المنفيين، فإذا كانت دمشق رمز الانفتاح المدني ومركز الإشعاع العلمي والحضاري غارقة في طقوس الجهالة والقبيلة، فإن ذلك من شأنه أن يعبّر عن مدى الاغتراب الذي يعيش المثقف في غماره؛ في مستوييه الحيويين؛ غربة الفكر، وغربة الحب، وهذا ما يجعل التيار الفكري السائد مصحوباً باغتراب ثقافي شامل، يندر أن تنجو منه شخصية في الرواية. فبيروت المدينة كدمشق: "كانت عاصمة التاريخ نائمة في سكون كجثة منقوشة على حجر".

هذا السكون (الجنائزي) الذي يشمل المدينة، ينعكس على حياة الشخصيات المثقفة من دون استثناء، فالإنسان ابن بيئته، وهذا ما حرص الكاتب على تجسيده من خلال وصف العلاقات السائدة بين الشخصيات، فنسرين التي أحبها السارد في دمشق، ثم التقاها بعد عشرين سنة في بيروت تحقق الهدف الفني للرواية في بعدها الدرامي، لأن عودة العلاقة العشقية، ولو بالزواج مستحيلة، وهذه الاستحالة يجد لها المتلقي أكثر من تعليل، فزوج نسرين تاجر، عربي المولد والإقامة، ولكنه أمريكي الهوى، والسارد العاشق، مضطهد وهو أسير أيديولوجيته المحلية، وهنا تتضخم أبعاد الهوة بين الزوج والحبيب، ومن ثم استعار الصراع النفسي الذي يؤدي إلى ضياع الحبيبة، بين وفائها لزوجها والتزامها بعادات مجتمعها وقيمه الراسخة، على الرغم من عقم الزوج، وخيانته لها، وبين الحبيب الذي أقامت الحواجز بينها وبينه بذرائع متعددة، أبرزها مسألة (الثأر) العائلي القديم على الرغم من اشتعال الهوى المتأجج في جوانحها، ولا يجسد هذه القيم سوى الثقافة. ثقافة الشرق وروحانيته، المتمكنة من نفس نسرين، فالحبيب كلما حاول أن يضمها إليه، ترجوه ألاّ يفعل، محكمة العقل والمنطق على النزوة والتهور. وهذه المشهدية الخلقية تكاد تكون نادرة في الرواية العربية التي أقامت جل علاقات الذكورة والأنوثة فيها على الحب الذي ينتهي بالاتصال الجسدي، أو الخيانة، وبصورة خاصة عندما تكون شخصياتها من الطبقة المثقفة التي تضرب بالمعايير الاجتماعية عرض الحائط، وتتجرف وراء ملذاتها بدعاواها التقدمية، في الثورة والتمرد والرفض والحرية..

إن نسرين على الرغم من معاناتها من زوجها العقيم، ومعرفتها بخيانته لها، وحرصها على عدم اقترابه منها في الفراش، وعلى الرغم من حبها الجارف للسارد (سليمان) ولقائها الحار به، في منزله أكثر من مرّة، فإنها تبدو أنموذجاً للمرأة المتعقّلة القادرة على وأد عواطفها في أشد لحظات الانفعال والإثارة،

على المستوى العام فإن الرواية تأتي على جانب من الرهانات الايديولوجية لعدد من الشخصيات الاغترابية

حيث يقف التابو الشرقي بمعاييره الخلقية أمام أيّ دنس:

"نسرين يا حبيبتي. لا تكذبي على روحك. اعترفي أنك لم تحبي أحداً سواي كما لم أحب أحداً سواك، قولي إن كل شيء سيكون على ما يرام، وإننا سنكون سعيدين.. نسرين انظري إلى عيني جيداً.. وتعرفين كل شيء. لماذا تختارين العذاب لنا جميعاً ؟ ولماذا ؟.

حاولتُ الاقتراب منها وعناقها، فانسحبتْ إلى المقعد المجاور بعزيمة ثابتة، ثم قالت بهدوء.

- سليمان. لا تتمادى في الغلط. نعم.. أعترف أنني أحبك، وما نسيتك أبداً...

أما الآن. بعد عشرين عاماً.. بعد أن جف النسغ لم يعد لهذا الحب مكان في العالم. إنه حلم يخلو من المعنى. مجرد حلم في مملكة الأوهام، وعلينا أن نغادرها.. وإنه قدري، وقدرك، وقدرنا الذي لا نستطع اختياره كما نشاء".

"عشرون عاماً" إنه الوقت الضائع، والراوي الذي ضاع في زحمة سيطرة الأفكار الثورية، والنزعة التقدمية، لتحقيق العدالة، وإنجاز حلم الحب والمجتمع الجميل، عشرون سنة تمرّ، هي زهرة الشباب، والعمر يمضي، والعربة تسير، ولكن لا الحب أينع وأثمر، ولا الأيديولوجية بلغت المرام.

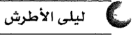
تراعي سردية الرواية واقع المرأة الشرقية في المجتمع المحافظ، على الرغم من بحبوحة العيش التي ترتع في رحابها، والبيئة المنفتحة التي تعيش فيها، فتتقبّل قدرها، ويبدو حالها أشد بؤساً وتعاسة من حال الرجل الذي يتيح له المجتمع ما لا يتيحه لها، فالحبيب عرف أكثر من امرأة غيرها، وهي قد ضبطت زوجها يخونها في أحد بنسيونات بيروت، ومع ذلك فإنها تستعصي على الحبيب، ولا تسمح له بقبلة في لحظة وله وافتتان. مع أن السائد في الرواية أن المدن كانت على الدوام مفسدة النساء من وجهة النظر الذكورية، ونسرين بذلك تعزف على الوتر القيمي العربي، وتوجد لنفسها معادلاً موضوعياً في الثقافة والمطالعة يعوّضها عما تغرق فيه من بؤس عاطفي، ونافذة مشرعة على الروايات العالمية، تعيش مع شخصياتها النسوية بؤس الحب وبؤس المجتمع وبؤس الزمن، فقد "كانت تقرأ الصحف والروايات، تقارن بين حياة شخوصها وأبطالها وحياتها الخاصة، فتعلقت بـ (آنا كارنينا) و(مدام بوفاري) والأم المثالية لدى (غوركي) التي لم يعد لها وجود في عالمنا، وتمنّت لو كان زوجها المنقذ كـ "أحدب نوتردام" يدافع حتى الموت عن مشاعرها، وكانت تبدي استغرابها ودهشتها كيف ينال "وليم فوكنر" جائزة نوبل، وهو أردأ كاتب في القرن العشرين." ص(١٩٤)

نتيجة لهذه القناعة الاجتماعية / الثقافية، وتحت ستار من أغلفة أيديولوجية متعددة، ظل صوت نسرين مبعداً، محروماً من الوصول إلى العالم، فلم تجرؤ على نقل همومها، والتعبير عن رأيها بوصفها زوجة تضطلع بمسؤولية جسيمة داخل المجتمع. وقضت عمرها بين رغبتين لم تتحققا، رغبة إنجاب ولد، ورغبة الوصول إلى من تحب، والرغبتان، تحتال عليهما؛ الأولى بتبني طفل تربّيه بدفق عاطفة أمومتها، والثانية تقتلها بالمطالعة مع مدام بوفاري وأحدب نوتردام.

إن مستوى التجربة العامة يتماهى مع المستوى الذاتي، وفيه يحرص الكاتب على وحدة السرد، وعدم تعدده وتشتته، ونزوعه الفرداني، واختصاصه بـ (أنا المتكلم ويائه) في الخطاب بصورة عامة، بينما المستوى العام تمثله علاقاته الشخصية بمجموعة من النساء، غصّت بهم صفحات الرواية الأولى، أما التاريخي، فلم يكن أكثر من التفاتة عابرة عملت على إبراز الراهن وأظهرت ثقل وطأته، وهذا ما جعل الرواية تنهض على مغامرة فكرية شجاعة تستخلص محنة المثقف العربي، وتبرز مدى اجترار أزمات مجتمعه، ومن ثم تنتهي المغامرة الروائية بمنظور (فجائعي) ينتصر فيه (الاغتراب) على (الروح) و(الواقع) على (الأيديولوجيا) ويغدو (الموت) سيد الموقف، وهو ما حمله العنوان في دلالته الشاعرية الرمزية (المساء الأخير) الذي هو نهاية الحياة، ويشكل علامة فارقة للشخصيات المعذبة، بل نهاية طبيعية على المستويين الدلالي والخطابي، وليس الميتافيزيقي، وحاملاً رمزياً يتساوى فيه الجميع، وهنا تلتقي شخصيات الرواية مع بقية الروايات السورية في النهايات المأساوية التي انتهت إليها معظم الشخصيات الأنثوية التي عانت من مفارقات الواقع ورغبات الذات، ولكنها اختلفت عنهم في (المساء الأخير) في أسلوب السرد الحكائي الذي حافظت فيه على مستوى خلقي قيمي وثقافي افتقدناه في أجساد الشخصيات النسوية الروائية لدى كثير من الروائيين في سورية، من أمثال كوليت خوري وحنا مينه، وحيدر حيدر ونبيل سليمان وغادة السمان وفاضل السباعي وسواهم...



أوهام... فرانكفورت



لا يتعلم المشهد الثقافي العربي من تجاربه، فهو ما زال يهدر فرصه، ويثبت جهله وعجزه عن مد الجسور والتواصل مع الآخرين، رغم أن بداية الوعي هي التدبر والتفكر واستخلاص النتائج والاستفادة منها.

وقد أهدر العرب فرصة فرانكفورت، تمثيلاً ووجوداً ومدَّ جسور، فلم يتعد الحضور العربي هناك أي احتفالية ثقافية عادية كان يمكن أن تكون في أية عاصمة عربية، فالوجوه ذاتها، وهي تفتقر إلى حماسة التواصل والبحث عن الآخر، ووقفت الرغبة عند كثيرين في اكتشاف فرانكفورت لمن لم يزرها من قبل.

حلت جامعة الدول العربية ضيف شرف على الألمان في معرض فرانكفورت للكتاب، فنقلت معها أمراض المشهد الثقافي العربي برمته، فتمثيلهم فيه يعكس حالهم وهم يتبادلون العواصم الثقافية وفعالياتها التي تتعدى كونها تنفيعة للمقربين والمريدين، وسيطرة أسماء أخنى عليها الدهر، وليس لها من جديد سوى الاحتفاليات لأنهم " نجوم"، بينما يُقصى أصحاب كفاءات حقيقية نابضة بالوعد والحياة من الشباب لأنهم يفتقرون إلى النجومية. وإذا خرج أحد أصحاب الاحتفاليات عن دعوة الأسماء" الكبيرة" هوجم بلا رحمة واتهم مهرجانه بالافتقار إلى النجوم.

أذكر أنه في مؤتمر قاسم أمين في القاهرة سحبت رئيسة الفضائية المصرية طاقم التصوير لأن المشاركات لسن نجمات رغم عشرات الدراسات عنهن وترجمتهن إلى اللغات العالمية. ولكن المسؤولة غير معنية بالمتابعة، ووقف علمها بالأسماء عند من درست عنهم في المقررات المدرسية.

والسؤال، كيف نصنع النجوم إذا ظلت الفعاليات حكرا على الكبار؟ ولماذا لا نسأل عن بدايات هؤلاء؟ هل ولدوا كبارا؟ وكيف كان طريقهم؟ ولماذا يعيدون التاريخ وصراع الأجيال؟

ولكن هل في الثقافة والفكر أجيال؟ وكيف تتحدد؟ بسنوات العمر؟ أم بالوعي والتماس مع الحياة والموهبة الحقيقية؟

لا أحد ينكر حق النجومية ولا يغمز من قناة الخبرة، ولكن الفكر لا يقاس بالسنوات، فقد يكون مفكرا في الثمانين بينما عطاؤه وإقباله على الحياة والبحث والتجدد في همة العشرين، بينما يشيخ ويتراجع من هو في الثلاثين ويقف هناك. ولن ننسى أن كثيرا من أبرز كتاب العالم وروائعهم جاءت بعد نضج وخبرة، منهم تولستوي، ونجيب محفوظ الذي برز والتفت إليه النقد حين تجاوز الأربعين. لهذا تصير مقولات "كالأدباء الشباب" مضحكة حين يحال بها إلى سنوات العمر سواء كانت خصبة متجددة أو عجفاء قاحلة. جمال الغيطاني ويوسف القعيد ظلوا من جيل الشباب عند من سبقوهم، وأذكر أن يوسف القعيد شكرني بأسى حين قدمته في برنامج تلفزيوني بأنه من جيل الستينيات، فالآخرون ظلوا يعتبرونه من جيل الشباب تدليلا على عدم النضج الحقيقي. وبالمقابل تعلو أصوات "شبابية" تؤكد تميزها وتدعي محاربة الآخرين لها، رغم أن من تعهدها وقدمها إلى العالم هم بعض ممن سبقوها، مما يسقط هذه المقولة وينفي صحتها.

حق للشباب أن يدخلوا المشهد من أوسع أبوابه، ولكنه طريق مسدود ويمنع الدخول إليه إلا ببركات الكبار، فالفعاليات والبحوث والدراسات قصر عليهم رغم أن معظمهم مل قبل غيره حديثه المكرر وأطروحاته التي لا تتغير، وهو لا يملك جديدا ولا يرغب في البحث عنه، ولهذا فمعظم الفعاليات الثقافية العربية " تحصيل حاصل" وقصر على ضيوف وأسماء قلما تتغير، وهو المنزلق الذي وقعت فيه الجامعة العربية والوفود الرسمية والتمثيل في فرانكفورت، فالمسؤول في الجامعة لا يعرف إلا أسماء بعينها حاول فرضها، ووزراء الثقافة لهم حساباتهم الخاصة، فضاعت" طاسة" فرانكفورت، ولم تحدث المشاركات العربية أي صدى باستثناء نزر يسير منها أعده الألمان، وإن ظل أقل بكثير من أية فعالية ألمانية صرفة أو بمشاركة دول أخرى.

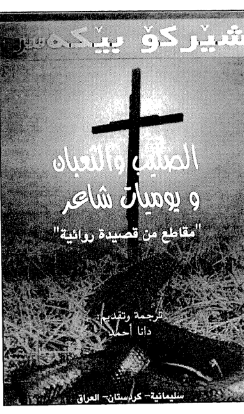
المشهد الثقافي العربي يعاني من أمراض الفساد الاجتماعي والسياسي برمته، وقد انعكس هذا على فعاليات فرانكفورت، عدم الالتزام، غياب من لم تعجبهم مشاركتهم نوعا أو وقتا، غياب الحضور، والبحث عن مترجمين دون جدوى.

أن يمرض المشهد الثقافي العربي أمر يدعو للتخوف، فالثقافة والفكر أساس الصلاح، ويفترض بهما تقويم الخلل الاجتماعي والفكري، أما أن ينخر سوس الفساد البنية الثقافية العربية، فهذا دليل على أن تهميش الثقافة رسميا أعطى أكله، مما يبرر للمسؤول العربي وضع الثقافة وملفاتها كلها في آخر اهتماماته، وهو لب مشكلة الثقافة العربية وعنوان مشهدها.

تخصيب النصّ الشعري
"الصليب والثعبان ويوميات شاعر"

يوسف يوسف

لم أكن قد قرأت غير قصائد متناثرة للشاعر الكردي " شيركو بيكه س"، ولكنه استقرّ في ذهني كشاعر مقموع، مثل شعراء آخرين، فلسطينيين بالدرجة الأساس، ظلوا جميعهم بلا استثناء، يواجهون حربة الجلاد التي تسعى لتمزيق جسد القصيدة وجسد قائلها، سيّان إن كان قادما من قمم الجليل (محمود درويش)، أو من قمم أزمر (شيركو بيكه س).هذه القصديّة في القتل والتشنيع التي يواجهها شيركو، هي نفسها التي ما يزال الشعراء الفلسطينيون يواجهونها، لذا فإنّ الاستقرار في الذهن الذي نقصده، إنما هو الذي ينبعث من الإيمان منذ وقت مبكر بوحدة الهمّ الكردي- الفلسطيني، وبأنّ شيركو من أفضل الشعراء الذين يعبّرون عن تشابه هذه الصورة، بين اثنين قادهما القدر إلى المذبحة أو النفي، أحدهما شيركو القادم من جبل أزمر، والآخر درويش القادم من الجليل، الجبلين اللذين يجمعهما أكثر من رابط. إنّ شيركو بهذا المعنى، يكمل في الذهن التوّاق لاكتشاف مديّات وفضاءات الشعر المقموع، الذي حاولت مصادرته آلة القمع الثقافي المضادّة، وخنجر السياسي، ما لم يتناوله درويش الرقم الأمثل في المعادلة الشعرية الإنسانية، التي ترفض النفي وسحق البشر، لصالح آخرين يحاولون سرقة الأرض والتاريخ وحتى الميثولوجيا: ميثولوجيا الشعبين، الكردي والفلسطيني، التي شاءت لها الأقدار أيضا، مواجهة أعتى الحملات من أجل تذويبها.ومما أتذكره بمناسبة الكتابة عن هذه القصيدة الروائية كما يسمّيها شيركو، أنني قلت ذات يوم للشاعر الكردي المرحوم نافع عقراوي (عليكم كأكراد كتابة تاريخكم بأقلامكم، فقد سرق مثلما سرق تاريخنا الفلسطيني)، لكنه مضى قبل الأوان بكثير، مثلما مضى معين بسيسو، والتاريخان لم يستردا بعد حقيقتهما التي غيّبتها السرديات الأخرى المناوئة لهما.



إذن فإنّ أفضل المقاربات التي نراها مناسبة إلى " الصليب والثعبان ويوميات شاعر"، هي تلك التي ترتبط بمحاولته استرداد ما سرق، أو ما طمس من تاريخ الكرد، الذي غيّبه السرد الآخر، بسوء نيّة، كما فعل السياسي المهيمن، أو بحسن النيّة، الذي اختصر خطأ كردستان (أرضا وشعبا) لمصلحة وطن أكبر، وهو مما تجب إعادة النظر إليه، خشية تشظي الجغرافيا إلى أقاليم، وانتصار السياسي على الميثولوجيا التي تبعثها هذه القصيدة من تحت رماد الحرب التي غيّبتها بين الأدخنة.

و(شيركو بيكه س) الذي يبحث عن مقاربة إبداعية إلى أوجاع الإبادة والمنفى، استعار من الصليب دلالاته، والثعبان رمزيّته، ليرسم من خلال الإشارات الدالة عليهما، يوميات شاعر كردي، أراد القبض على جمرة الفكرة والنصّ معا، لكن في إطار مرجعي يرتدّ بنا كقرّاء إلى روح الملحمة، وجلالها المأساوي، وذلك لأنّ عملية الصلب التي يكتب عنها، ليست آنيّة يقضي فيها فرد بعينه فوق الصليب، وإنما هي عملية صلب مجتمع وأرض معا، اتسمت حياتهما بأحداث ملحميّة كبرى. هذا يعني أنّ الشاعر لا يبحث عن أناه، على الرغم من مقموعيّتها، ولا يعالج فكرة هامشية، أو همّا محدودا، وإنما يبحث عن أدقّ التفاصيل في تضحية شعب، يتسامى بالصليب، ويحلق مثلما حدث مع المسيح، قربانا من أجل الخلاص، المسيح من فحيح يهوذا، والشاعر من لدغة الأفعى التي تتخفّى وراء النعومة الملتوية حوله. وكأنّنا بالشاعر الذي تجرّع المرارات كلها، لم يعد يقبل بالانتظار فوق صليبه، لذا فإنه يسعى إلى قيامته، التي تشبه قيامة الآلهة في الميثولوجيات القديمة،وهي نفسها قيامة الشعب الذي يخرج من تحت الرماد، حتى يلملم أشلاء جسده الذي مزّقته الحراب. هذه القيامة نؤوّلها من خلال التالي:

انشطرت جرّة الزيتون إلى أربع قطع في السماء
وحملتها أربع أجنحة للريح
قطعة طارت إلى (مهاباد)
وحين هبطت أصبحت مهدا لطفل
قطعة طارت إلى (عامودا)
وحين هبطت أصبحت جسرا لحدّوثة
قطعة طارت إلى (درسيم)
وحين هبطت أصبحت مقعدا لقصيدة
قطعة طارت إلى (كركوك)
وحين هبطت أصبحت سلّة للأرغفة (ص١٠٧).

هذا يعني أنّ الشاعر في معالجته

افضل المقاربات مناسبة للصليب والثعبان ويوميات شاعر هي التي ترتبط بمحاولة ما سرق أو طمس من تاريخ الكرد

الملحمية، ابتعد عن العابر من الكلام، وعن الهموم العابرة. ومن هنا فقد سكب كل ما في دواخله، في إطار قصيدة واحدة، طويلة ودرامية، يمكنها استيعاب أزمنة وأمكنة وأحداث، ما كان من الممكن أن تستوعبها نصوص قصيرة، بمثل هذا الاسترخاء الذي نراه في المعالجة الشعريّة التي نراها، وقد ابتدأت من(ألف) الهمّ الكردي حتى (يائه)، ومن السليمانية إلى بغداد، مرورا بكلّ الأمكنة التي يعجّ بها النصّ، الذي يتشظى فكريا ودراميا، وبما يؤكد أنّ (شيركو بيكه س) يسعى إلى تقديم معالجة هوميريّة باذخة الخصب، أوغلت جذورها في الكثير من التفاصيل— الذرى الدراميّة، التي تغذّي الذروة الأساسية، التي تمثّلها قيامة الشعب في طروادته التي يحاصرها الثعبان والموت من كل جانب

لم أجد سبيلا أكثر من أن
أقتطع من أوصال القصيدة
كفنا للتلال
وأحفر من خشب القصيدة
تابوتا للحنطة
وتمثالا للمحارب
لم أجد سبيلا أكثر من أن
أجعل من القصيدة خليلا
لوحدة الشهيد (ص٩٤ / ٩٥)

إنّ الأرض على الرغم من كونها إحدى بؤر اهتمام الشاعر، ليست وحدها مما يشغله، ذلك أن عينه النفّاذة في قريحة الشعر الملحمي الذي أراده وعاء، تحتّم عليه الانتباه إلى الإنسان، الذي يظلّ هدف الدراما، ومادة الملحمة معا. صحيح أنّ الملحمة لا تتخفى وراء أيّ نوع من الأقنعة لإيصال متونها، وأنّ تصوير البطولة يظلّ هاجسها الأساسي، إلا أنّ شيركو الذي ينطلق من هاجس إضاءة التاريخ بقلمه الكردي، كان لا بدّ أن يبتعد عن فكرة البطولة بمعناها التقليدي الذي يقوم على فعل فرد- بطل بعينه، ليصوّر لنا فعل الجماعة، التي تظل مع الأرض شاغل القصيدة، وبؤرة من بؤرها كذلك. إنه مثلا في حديثه عن مربّع العلاقة بين المناضلين الأربعة الذين هو واحد منهم، يذكرنا بالفصول، وبقيامة الآلهة على مدارها وبعد موتها، وهو من جهة أخرى، يكون قد وجّه شراع القصيدة إلى ما يثري صفتها الملحمية، التي تصوّر بشاعة ما حلّ بالكرد، وإن ظهرت لنا هذه القيامة من خلال الشاعر نفسه— لسان حال الأرض والشعب معا

كنّا مربّعا من الأصدقاء داخل الكهف
نتّكئ برؤوسنا دوما
إلى رأس دائرة الكهف
كنا نجلس إلى نار شجون بعضنا
إلى أن يغلب النوم ليلنا
أخذوا عثمان ذات صباح(ص١٠٣)

هنا نلاحظ التوحّد بالأرض، وهذا أحد أهمّ صفات من تعرّضت أرضه للاستباحه. ولعلّ صورة اقتلاع عثمان، كما تدلّ عليها الصياغة الشعرية، واحدة من أشدّ الصور التي تدين وحشيّة الخاطف— الندّ القوي الذي يريد اقتلاع الجميع، وليس عثمان وحده

كنّا مثلثا من الأصدقاء داخل الكهف
نتكئ برؤوسنا إلى داخل الكهف
أتى الضباب وذهب
أتى الدم وذهب
أتت الأعوام وذهبت
دلشاد جرح بيد خاوية وزجاجة خمر
واختنق في دخان السجائر(ص١٠٤)

ما سبق جزء مما خلّفته الكارثة. كارثة الحرب ضدّ الكرد. وإذا كان رحيل دلشاد قد جاء بعد اختطاف عثمان، وإدمان الخمر،إلا أنّ الشاعر لا يتوقّف عن محاكمة الخاطف الذي لا يتوانى عن التعريف به

اغتيل عبد الخالق في أربيل بسيف سعد
انحلّ المربّع
انحلّ المثلث
فتح الطوق حول الدائرة
وكما ترون الآن..الآن أنا وحدي(ص١٠٤)

لقد اختار الشاعر شكلا من المقاربة الإبداعية إلى أحزان الكرد وأوجاعهم، بمقدوره كما ذكرنا استيعاب مختلف عناصر المتن الذي تتشعّب اتجاهاته وتتعدّد أزمنته.ونحسب أنه في مطوّلته الشعرية، بالإضافة إلى الاستعارة من الملحمة استطاع أن يستعير من الرواية صفتها كمتوالية لغوية تنطوي على صراع مرير. نحن لسنا أمام محاولة جديدة للتجنيس، فالنصوص التي بهذا الشكل عديدة وموغلة في القدم، ابتداء بجلجامش، ومرورا بالإلياذة والاوديسة والإنيادة واللآلئ الكنعانية،كما أنّ (حصار بيروت) لمحمود درويش لا تختلف كثيرا في نوع صياغتها الشعرية.

وشيركو في "المقاطع" التي يضعها أمامنا من قصيدته" الروائية"، أراد أن يلفت انتباهنا كقراء إلى مسألتين: الاولى ترتبط بمديات القصيدة وآفاقها،وهذه تمكن إضافة مقاطع أخرى إليها، على الرغم من اكتفائه بالتمثيل الحالي لمتاعب الكرد وأوجاعهم،والثانية تلمّح إلى إرهاصات النصّ المحتملة، كقصيدة استعارت من الرواية طولها الخرافي، وكثرة أحداثها، وتنوّع أزمنتها وأمكنتها، وعظمة الصراع فيها. ومعنى هذا فإنّ ما في القصيدة من قوّة الإيهام، تتعاور لتحقيقها بهذا الشكل السحري، عوامل عديدة مستمدّة من فنون الملحمة والرواية والقصيدة معا، ومن مرجعيّات فكرية معاصرة، وأخرى قديمة ترتبط بالميثولوجيا والأساطير، وإن ظلت الأرض مرجعيّته التي تمنح النصّ خصوصيّته،

ابتعد الشاعر في معالجته الملحمية عن العابر من الكلام وسكب كل ما في دواخله في اطار قصيدة واحدة طويلة ودرامية

كنصّ شعري يسعى إلى المقاربة بين ثنائيات بعينها: الناس والأرض، الموت والحياة، الأرضي والسماوي، التمزق والانبعاث، وسواها الكثير، في احتفالية أسطورية مدهشة تحقق التحوّلات آنفا

سحب رجل الأمير الذي لا يخطئ الإبرة
سهمه وقوّسه
عين الجحيم، انطلق سريعا، طار وطار
وانزرع في صدر غزالة
رأوا كيف وقعت الغزالة
رأوا كيف احمرّت الصخرة
حين وصل الفرسان أمام الصخرة
انتصبت أمامهم حوريّة
كمن ترتدي فستان الجوريّ
كمن تضع على رأسها نجمة عين إلاهة الحبّ
وقفت على رجليها وفتحت ذراعيها
للسماء وارتفعت قليلا قليلا
حتى غابت عن الأنظار(ص٧٤ - ٧٥)

هنا نكتشف محاولة على قدر كبير من الأهميّة، يحاول شيركو من خلالها البحث عن أطراس أسطورية خاصة،تثري النصّ وتخصّبه وهي الأطراس المرتبطة بالولادة والموت والانبعاث. فهو استعار من الموروث البشري الشكل الغرائبي لبعض الولادات، فأودعها في نصّه، ولكن في صورة جديدة

خرجت إلى الينبوع فجرا
تركت هذا الصبيّ لوحده
على جلد الجاموس هذا
حين عدت رأيت ثعبانا
أكثر سوادا منك
أكثر سوادا من كرب والده
أطول من ذراع إبليس
بطول سقيفة خشبيّة
ملتفّا حول ابني
واضعا رأسه فوق كتفه
كان يضع رأسه فوق كتفه ويقبّله
يلعبان معاً.. يضحكان معا(ص٣١ - ٣٢)

ومما نظنّه أنّ الشاعر أخذ من أسطورة الخليقة الصينية المسمّاة(بانكو) فكرتها التي تقوم على انبعاث هذا الإله بعد موته، على شكل رياح وسحب وأنهار وأمطار وصخور ومعادن وغابات وأشجار وأرض وجبال وشمس وقمر، أو أنه في حالة تناص معه. إنّ شيركو الذي هو ابن شاعر كبير معروف لدى الكرد، يحاول تمثّل حالة الانبعاث تلك، لكن ضمن مفاهيمه الخاصة، التي يفلسف من خلالها الآلام وموت الكردي وتجدّد الحياة. إنه في حالة استخدام ضمير المخاطب يقول لأبيه ما يمثّل هذا الذي نعنيه

كنت تعيش في أعماق اللهب
فلم تنبت جناحاك قبل أن تحترق
كنت تعشق أعماق الثلج
فلم تسل قبل أن تتجمّد
على ضفة النهر الأسود
لا أفرزت بزعما
ولا ملكت صوت
ولا طالت قامتك
قبل أن يهدهدك الألم(ص١٥ - ١٦)

ويقول في مقطع آخر

في أعماق ذلك الشتاء بالذات
رسم الرعد أباك
والعاصفة حوّلته جوادا
والجوع حوّله قمحا
والليل حوّله شعلة
كان أبوك أنشودة اليأس وضحكة الآلام
كان صوت أبيك صوت الثلج وصوت التربة وصوت الزهور(ص٢١)

يطول الحديث عن" الصليب والثعبان ويوميات شاعر"، ومما نظنه أنّ محاولة تجزيء النص ستفقده الكثير من عناصر إشعاعه. وبعبارة موجزة يمكن القول لأنه الصورة لملحمة الكرد أرضا وإنسانا، تضاف إلى ملاحمه التي قرأناها كملحمتي " مم وزين" و" ملحمة قلعة دمدم". أنّ شيركو الذي يرى لأنّ ما حلّ به لا يختلف عما حلّ بالمسيح من عذابات، لا يسعه غير البحث عن فضاءات المأساة الكردية، التي يقدمها للقارئ فوق طبق من كلمات الإغواء الفني التي تجذبه. صحيح أنّ الأرض عند المسيح وفي فلسفته ليست سوى محطة للعبور يلقي فيها وبين الناس أفكاره، ثم يمضي، ولكنها عند شيركو سبب العذاب الذي حلّ به. إنها وكما تفصح عن هويتها القصيدة، كردية إلى آخر نقطة من دم الشاعر. ومن هنا نرى الإيغال في أدق تفاصيل المكان، ومسمّياته التي تقع في النصّ موقع الثمار في الشجرة، حتى أنه بمقدورنا القول، أنّ ما بذله شيركو من جهد لتضمين أسماء الأمكنة إلى القصيدة، لا يتجزّأ من جهده في البحث عن المقاربة الإبداعية، بل إنّ هذه المقاربة كانت ستفقد الكثير من وهجها وعناصر تأثيرها .والأسماء التي ترد في النصّ تكشف عن محاولة دؤوبة للتشبث بهوية المكان وتأكيدها، وهي الهوية التي حمل الشاعر بسببها الصليب .هذه العملية ليست تجريدية، القصد منها تزيين القصيدة، وإنما هي أكبر، يشحن الشاعر من خلالها قريحته، ويحلق في فضاءات أثيرة، كعاشق للأرض ومفرداتها بصرف النظر إن كانت هذه المفردات مما يشير إلى أمكنة أو إلى أشخاص. ولعلّ شيركو في هذه المسألة يختلف عن سواه من الشعراء الكثيرين، الذين لا يهتمون بالمكان، فتظلّ قصائدهم أقرب ما تكون إلى تهويمات عارية، لا هوية لها.

هكذا يتمّ تخصيب النصّ الشعريّ، في محاولة أليفة ومفعمة بالحيويّة، وقوام هذه الألفة أنها تحملنا إلى تجارب مشابهة، وأما كونها مفعمة بالحيوية، فذلك لأنّ الصراع في القصيدة، يؤكد عدم إمكانية القضاء على الشعوب وهو ما يتبلور من خلال مثلث العلاقة الآخر: الأب، الابن، والأرض.

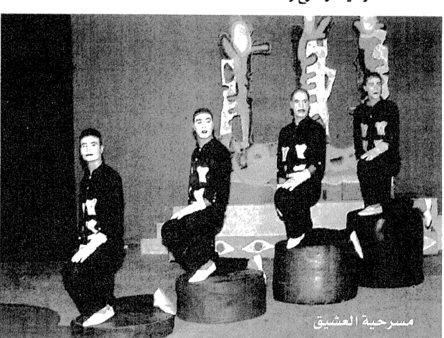
= ++ شيركو بيكه س / الصليب والثعبان
ويوميات شاعر(مقاطع من قصيدة روائية) / سليمانية - العراق - ٢٠٠٣


يعني ياسيدي
كان عشمي بحضرتك ... والعفو منك
تعتبر هذ رواية "فيديو كليب" وتمثيلنا ياها
رقيب
www.naserjafari.com
ناصر الجعفري

آلية التجريب وتوظيف التراث في مسرحية

إدريس قرقوة - الجزائر

مسرحية العشيق انتجها المسرح الجهوي لسيدي بلعباس مؤخرا وهي مسرحية تجريبية تجمع بين التراجيديا والكوميديا والتوظيف الخاص للتراث العربي باعتماد التجريب كمنهج وآلية لتوظيف التراث العربي شكلا ومضموناً. عند اطلاعنا على نصها وهو الذي اكتمل بين يدي مخرجها الحبيب مجهري، وجدنا أنفسنا أمام ثلاث لمسات مسرحية لموضوع واحد.


مسرحية العشيق

فالنّص أصلا تركيب نصي "حب ودموع"، للكاتب المسرحي العراقي فؤاد خليل النجار ومن أشعار ناظم حكمت ووليام بليك، ومقال زكي نجيب محمود البيضة والفيل من اقتباس محمد شرقي. أما المعالجة الدرامية فلأحمد حمومي، لكن في كلّ هذا أو ذاك لعب المخرج دورا رئيسيا في بلورة النّص، وإعادة كتابته عبر مراحل عديدة، مرّة بالكتابة ثم الاقتباس ثم المعالجة الدرامية. ونسجل أنه لما دخلت المسرحية كراس الإخراج خضعت أيضا لتصوره ورؤيته الإخراجية، وبذلك تبدو من هنا سلطة المخرج المهيمنة على النّص المسرحي، لذلك وجدنا أنفسنا ملزمين بالتعامل مع نّص الإخراج الذي صار عرضا مسرحيا مكتملا، والذي حدّد له المخرج جانبين، جانبا بيئيا وجانبا دراميا. وأبرز في هذا السياق:" إننا نريد من خلال تصوراتنا لشخصية مسرحية العشيق، أن يبرز إلى الجمهور مختلف الصراعات الفكرية القائمة ما بين العشيق والشيخين، بين حب الوطن والجدل الفارغ، في زمن يندرج في مواصفات المتخيل وفي مكان يشبه المكان، محدّد بفعل مساحة الركح، فالكيفية التي ستنتهجها في مجال الإخراج المسرحي تعتمد أساسا على التصور السينوغرافي، والتصور السينوغرافي في مسرحية العشيق يعتمد على الجسد والثوب والمواد التي تؤثث الفضاء المسرحي، الجسر الذي يمكننا من كتابة لغة مسرحية مغايرة، المسرح كتابة بالجسد، باللباس، بالإضاءة والديكور والنوتة، والكلمة، أدوات تقسم الخشبة وتحدّد عليها خطوط الصراع، هذا عن الجانب البيئي أما فيما يخص الجانب الدرامي فينتظر من الممثل بصفته أداة وصل أن يقوم بترجمة الشخصية المتقمصة، وذلك بتحريك طاقته الانفعالية وإبراز قدراته الإبداعية وتوظيف مهاراته الفنية".

فالمخرج يسعى إلى استبدال اللغة المنطوقة بلغة الجسد ونحن هنا أمام وضع خطير للكتابة المسرحية، ولأزمة حقيقية للنّص المسرحي الفنّي، بدأت في رأينا مع هيمنة المخرج على النّص، ثم تطورت مع مسألة البحث عن بديل الكتابة الإبداعية عبر الترجمة والاقتباس وصبغها بمواصفات الواقع الجزائري فأعاق ذلك الكتابة المسرحية وحركيتها، وصار المخرجون محررين من هيمنة الكاتب ومع ظهور ما عرف بالكتابة الجماعية أو جماعية التأليف، أصيب الكثير من الكتاب المسرحيين بالإحباط إذ أثارت فيهم فكرة طالما تهيبوها، وهي فكرة الاستغناء عن الكاتب الفرد، خاصة وأنّ مثل هذه الكتابة قادرة على التقاط اليومي والراهن بسرعة لا يقوى عليها الكاتب الفرد. وهكذا تراجعت قدرة المخرجين على تحريض الكتاب أو الجدل معهم، إلاّ أنّ الأخطر والأكثر جدّية فيما يتعلق بأزمة الكتابة المسرحية تفشي ظاهرة لغة الجسد في المسرح، وإن كانت لم تتجسم وتأخذ أبعادها على أرض الواقع بشكل كبير. "ولعلّ تدمير البنية الكلامية للمسرح واستبدالها ببنية أخرى مغايرة تماما، تنهض على أنساق العلامات أو الإشارات باعتبار أنّ كلّ شيء في العرض المسرحي له علامة أو إشارة ومعظم دلالاته مركبة... وبالعودة إلى مسرحية المسرح أو التمسرح -في البدء كان الفعل- نقول أنّ مثل هذا التوجه يعني إقصاء الكاتب المسرحي، بل عدم الاعتراف بشرعية

العشيق آخر إنتاجات المسرح الجزائري

وجوده كأحد أضلاع مثلث، الكتابة المسرحية - العرض- المتفرج". ولكن في رأينا تبقى هذه الظاهرة صحية مادامت تستلهم التراث انطلاقاً من الوعي بالذات، والوعي بالتراث الذي يبعث ويطور الأمة، بوصفه- التراث- ذاكرة الشعب وضميره، وحتى تاريخه المعبر من خلاله على طموحاته وآماله. وقضاياه وروح التحدي لديه، وهذا ما قصدت إليه المسرحية وسعت إلى الكشف عنه وإثرائه.

ومسرحية العشيق تقترح علينا تراجيديا بوجهين تراجيديا وضع وجودي فردي يلتقي بوضع تراجيدي جماعي... إنه يتمثل في حكاية عشيقين؛ العشيق مضطر لأن يترك حبيبته لينقذ حبّه وشرفه ومعنى وجوده في الدفاع عن مقدسات وطنه والتحاقه بالحرب، هذا اللقاء -لقاء الحبيبين- يقوم على لغة شعرية مؤسسة على كلمات وإشارات وايحاءات، يظهر الكلام ويختفي كالشمس في يوم غائم. تحتله وتلجه لغات وتعابير مختلفة.

"خالد العشيق: كالشجرة على غلتها.

سلمى العشيقة: هكذا وجهي يظلل وجهك.

العشيق: وكيف الجوهر والمرجان.

العشيقة: نوضعك كالعقيق في صدري.

العشيق: في الليل؟

العشيقة: نعطيك أغطاي

العشيق: وفي النهار؟

العشيقة: نعطيك رداي

العشيق: راني خايف

العشيقة: ماتخافش....

العشيق: خايف كثير.

العشيقة: ما تخافش يا صغيري.

العشيق: تذكري في نهار كي اليوم تعارفنا

العشيقة: الأيام شحال تجري!

العشيق: أزهار اللوز كانت مفتحة.

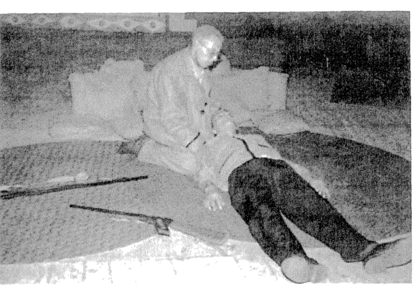
العشيقة: والأرض كي اليوم كانت مفرشة بعشب أخضر.

العشيق: أمنا الحنينة.

العشيقة: كنا في يدينا نحملوا خبز وتمر.

العشيق: كنا نحلموا مع شاعرنا الكبير.

العشيقة: وفوق رؤوسنا شرقت



الشمس، وشرقت... وشرقت".

ومن الملاحظات المهمة على المسرحية وضوح تأثر الكاتب المسرحي فؤاد خليل النجار بقصة الحب العربية "مجنون ليلى"، فقد استلهم شاعرية اللقاء بين الحبيبين، وتوظيف الرمز العربي البدوي الخبز والتمر الذي ارتبط بالإنسان العربي بواحته وصحرائه في حله وترحاله من خلال ما رددته العشيقة أنهما كانا يحملان في أيديهما خبزاً وتمراً.

يقنع العاشق معشوقته بمبررات رحيله على الرغم من رفضها القاطع للفكرة، لكنه ينجح في اقناعها، لأنّ



محاربة الأعداء وتحرير الوطن في نظره واجب محتم، حتى ولو كان الثمن حياته، وفي المقابل كذلك لوعة الفراق والاشتياق لمحبوبته، يقنعها بأنّ الموت من أجل الحرية أهون من العيش معها في الذل والمهانة، وأنه حتى ولو مات سيبقى حياً في قلبها وسيسعد بلقائها من جديد يوم البعث، يرحل العاشق تاركاً خلفه معشوقته، محاولا إقناع الجميع بأنّ القضية قضية شعب والأرض بحاجة لرجالها. بالرجوع ضافراً لمحبوبته سلمى سيبنيان معاً بيتهما الصغير، هذه الأخيرة التي وجدت نفسها فجأة، ضحية الخوف والقلق، تحاول بشتى الطرق منع خالد "العاشق" من الذهاب لكنها تقتنع في النهاية وتقبل الأمر بفخر، لذا يمكن وصف شخصيتها بالإيجابية، كما تمثل سلمى "العاشقة والمعشوقة" الأرض والوطن والأم التي يدفع خالد روحه ثمناً لأجلها. "حضور الكورس الذي يكشف عن حدود الكلام والقول البلاغي بميتافيزيقا الجسد عبر الرقص، وتفجير الحرب من خلال الجسد ورسم الحزن الدهشة الخوف عبر لحظات الجسم والإكسسوار، الذي تتعدد معانيه من خلال تفاعلاته مع الإضاءة وكيميائيتها خلال هذا الفضاء. اشتغل المخرج على أربعة ألوان الأزرق، الأحمر، الأبيض والأخضر" لقد قال المخرج الكاتب حبيب مجهري "إني أحاول أن أزرع الذوق الجمالي في نفس المشاهد، هذه الخاصية افتقدناها كثيرا حتى في حياتنا

اليومية...".

"الكورس: زمني قاس...
زمني جلاد لا يرحم
زمني وجه يتفجر من شفتيه الدم..
زمني يا أخت هوايا أصم.
يخنقني كي لا أتكلم
وأنا إنسان يتألم.
وأنا أبصر، أسمع، أعلم..
أعلم أنّ الحرية تحكمها القضبان
أنّ شعوباً مازالت تتبنى الأوثان..
أنّ الثورات تموت وتولد في الإنسان.
وأعلم أن لا شيء سوى روح مظلم.
لو ماتت في شفتي الكلمات...
زمني يا أخت هوايا عجب".

الكورس جرى توظيفه مثل الجوقة الإغريقية التي كانت "مسؤولة عن نصف كلام المسرحية عند "إيسخيلوس" قبل استخدامها عند كل من "سوفكليس" و"يوربيدس". أما عند "سينيكا"، فمجرد مقاطع وفواصل كلامية بين الفصول". وتوظيف الجوقة رغم بعدها التراثي إلاّ أنها في هذه المسرحية "العشيق" لم تكن معادلاً دراميا، بقدر ما كانت لإضفاء الجمالية على النص والعرض المسرحي معاً.

والفائدة التي جناها العرض من "الجوقة" أو الكورس، هي استعانته بها لتغيير الديكورات واستبدالها بأخرى أو تأخيرها وتقديمها عن مكانها، حيث لم يبتعد دور الجوقة عن الدور التراثي القديم، إذ لم يتسم هذا التوظيف بالعمق الذي جرى عليه توظيفها في مسرحيات جزائرية أخرى مثل كل" واحد وحكمه" أو "ديوان القراقوز" عند ولد "عبد الرحمان كاكي" أو عند "زياني شريف عياد" "في قالوا العرب قالوا"، حيث كان للجوقة دور محوري بل مركزي في تحريك الأحداث والتعليق عليها تارة أخرى، كما كانت تحرض على الفعل وتحاور شخصيات المسرحية حينا والجمهور حيناً آخر.

تدور أحداث المسرحية حول عشيقين تفرقهما الحرب ليجمعهما موت أحدهما -العشيق- دفاعا عن الوطن، تنتصر الأرض على حب العشيقين، ويلتقي العشيق مع الشيخ والد المعشوقة في احد الخنادق على الحدود مع العدو، وهناك يعترف الوالد بظلم ألحقه بأسرته



الصغيرة بابنته الوحيدة منذ فارقها وهي طفلة يافعة، ويطلع العشيق، الشيخ عن لوعة اشتياقه لمعشوقته التي فرقت بينهما الحرب. وقساوة الوالد وهجرته لعائلته، وبينما يحاول الشيخ ربط الأحداث، والنظر بعين الدهشة إلى العشيق، تصيبها عبوة ناسفة يسقط على إثرها الشاب شهيدا، وتظهر فتاته التي أعياها مسير البحث عنه لتحمل رأسه بين يدها باكية صارخة، أخيرا تحمل بندقيته بيدها وترفعها عاليا صارخة باسم العشيق. وبين كلّ هذا وذاك تقاطع لقصة وأحداث أخرى عبر جدل عقيم يجمع بين شيخين كسيحين، حول قضايا تافهة أهمّها بيضة الفيل، نقاش بيزنطي، حول اللون تارة والحجم تارة أخرى، وكأنّ الكاتب والمخرج معا إنّما أرادا من خلال مشاهد الشيخين والجدل بينهما- الذي لا يؤدي إلى شيء- إدخال جوّ من الكوميديا على المسرحية، وكذا من خلال التقابل الموجود بين اللغة العربية الفصحى واللهجة العامية.

"الشيخ الأول: إنّ الفيلة تلد ولا تبيض، ولكن هناك مشكلة طالما أرقتني وحيرتني؟!

الشيخ الثاني: يقاطعه بزهو: ها.ها..ها إنسان مثلك منّ الله عليه بصداقتي، لا يشكو من أية مشكلة، وأية مشكلة هاته، إذا لم تكن أكذوبة يا شيخنا.. قل أية =مشكلة.

الشيخ الأول: لا أريد لك الوقوع في حيرة، كالتي أنا واقع فيها.

الشيخ الثاني: هيا..قل وكفاك ترددا... وستجد جواباً لكل ما يحيرك ويشغل بالك

الشيخ الأول: إنّ المشكلة التي أفكر بها دائماً. هي ما لون بيضة الفيل إذا افترضنا أنّ الفيلة تبيض.

الشيخ الثاني: ها..ها..ها..لون بيضة الفيل سؤال في محله يا صديقي العزيز، يحتاج التدقيق والتمحيص قبل الإجابة عنه -يفكر مليا- حسب اعتقادي، والكل يعرف أن اعتقادي صائب دائماً إن لون بيضة الفيل سيكون أبيضاً، واستدل على صحة قولي هذا بدليلين، أولهما من القياس وثانيهما من اللغة".

الشيخان في المسرحية جرى توظيفهما حتى يرمزا إلى الطبقة الحاكمة العربية، التي تتجادل في مسائل هامشية، غافلة عما يجري على الحدود وعلى أرض المعركة مع العدو. فالتعرف والتحول لا يمكن تشكيلهما على المسرح "إلا في سياق احتمالات الواقع وضروراته التي لا مناص من الاستجابة لها، والفعل فوق خشبة المسرح لا يكون ضرورياً أو محتملاً إلا إذا كان مرادفاً لشروط التغير وعوامله".

"العشيق كان يمثل الوطن الجريح مثقلاً بهمومه وأحزانه". أما "العشيقة فكانت الحرية التي يحلم بها العشيق والأمان الذي ينشده". فالحبيب مجهري لم يتجاوز أسلوب جان فيلار ونظرته للأشياء، بحيث ما يهمه أولا وقبل كل شيء هو أناقة العرض ونظافته، وإبهار المتفرج والسيطرة على أعصابه، وتطهير نفسه من أدران انفعالاتها بالضرب على أوتار الخوف والشفقة فيها، وحمل المتفرج على المشاركة في العرض، وتقديم ما يعادل الواقع، والسعي إلى تغيير نظرة المتفرج للأشياء وفتح عينه على عالم جديد والتحرّر من قيود كبّله بها السابقون.

كان المتفرج حسب المرونة المسرحية التقليدية يخمّن طبيعة ما سيرى، أما اليوم فإنه يتعرض لمعانيه

تجريبية تكمن نواتجها في رحم الغيب، فلا يدري المؤلف ولا المخرج ولا المتفرج على ماذا سيستقر العرض إذا كان ثمة معنى لهذا الاستقرار.

هذه المتواليات في تقديم النص والعرض المسرحي معاً، تدعو المؤلف لوضع خطة إبداعية من نمط مغاير، "لأنّ صوت المؤلف كما يصرح البنيويون أو تراجعه أمام استراتيجيات التلقي أو الاستقبال عند بعض المخرجين الجدد وفيها هذا الكثير من الصدق، لكن المخرج يبقى مجبراً على تفحص المكونات الجمالية الجديدة في إطلاق خطابه بما يقترحه من قنوات تواصل مغرية ومثيرة".

فكرة المخرج عن الديكور مازالت على ما يبدو تزينية تملأ فراغا فحسب وليست معادلا دراميا، الإضاءة شبيهة بوضع الديكور، فالإظلام لا يحمل دلالة درامية، والإضاءة باهتة في كثير من مشاهد المسرحية تقتصر على طرفين من الخشبة.

من حيث النّص: فهو يكاد يحتوي على مسرحيتين في نّص واحد، مشهد خاص بالشيخ والشاب الجندي ثم العشيق والعشيقة ومشهد للشيخين -العجوزين- في جدل بيزنطي عقيم ذي طابع تشاجري وعمل الكورس في رقصات كوليغرافية مكان السرد المسرحي.

والسؤال هنا ماذا جنى مسرحنا من هذا التجريب؟ والتجريب في الجزائر أخذ الأشكال التالية:

١. إنّ التجريب يعني أخذ أساليب معينة وإسقاطها على الواقع الجزائري، فتأتي هذه الأعمال التجريبية مفتقرة إلى خصوصيات هذه البيئة وما تعج به من تناقضات، إذا لم يؤد ذلك إلى التقليد والنقل.

٢. التجريب بتقديم أعمال مسرحية عالمية، وعدم تبني إطار عام لمدرسة معينة، بل يذهب الكاتب والمخرج إلى بريشت وروجي بلانشون وغيرهما، وحياكة مسرحية كل مشهد أو جزء منها ينتمي إلى أسلوب تجريبي معين، كما حدث مع الدين الهنادي جهيد في مسرحية "اللعنة الأولى واللعنّة الثانية" إذا لم يستطع المؤلف والمخرج جهيد



الهناني الخروج من الأسلوب المعتمد في تجربة المسرحية الأولى اللعنة الأولى في مسرحية اللعنة الثانية.

٣. الإيغال في الاكتشافات الشكلية والجري وراء إظهار المهارة التقنية وبالتالي إعطاء الشكل طابعه المستقل وإغناء العرض بالمؤثرات المرئية العديدة، فالإبهار واعتماد أساليبه كما في مسرحية العشيق، قد يؤدي إلى غموض في الرؤية وتشويش للأفكار، فتأتي التجربة غير قادرة على الإفصاح والإبلاغ والتبيان، وباختصار مفرغة من كلّ محتوى جوهري.

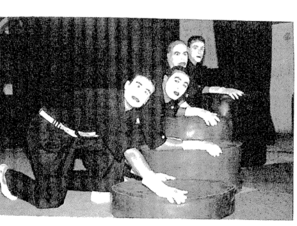
٤. التجريب بالعودة إلى توظيف التراث توظيفا ناقصا والسقوط في الفولكلورية والسطحية.

وهكذا ظل التجريب غامضا فضفاضا لا يستند إلى خلفيات جمالية تستمد طاقتها وحركيتها من عبقرية الشعب ولا ينطلق من أرضية قوامها الوضوح الفكري. فهؤلاء التجريبيون أو على الأقل الذين يدعون ذلك يعملون على تفجير الأشكال بمعزل عن حركة الشعب -الجماهير ويتحركون تحت وطأة تقليد الغرب، متناسين أن المسرح أداة توعية وتعبئة للجماهير، من مهامه الأساسية طرح قضايا المجتمع وتصوير مشاكله وآماله، والمشاركة في نضال الشعوب اليومي وكفاحها، كما أنّ المضمون في المسرح ينبع من قاعدة فكرية تخدم مصالح الجماهير، لذلك فهو تعليمي متسم بالموضوعية والتحليل وليس تلقينيا ذا طابع وعظي إرشادي يعتمد على أشكال فنية تستمد جماليتها من عبقرية الشعب وخصوصياته الثقافية والحضارية. انطلاقا من الموروث الشعبي وانتهاء بالتراث العربي بخاصة والإنساني بعامة، لأنّ التجريب يعني خلخلة الساكن وتثويره، وتحريكه، وتفعيله أيضاً، فالموروث شيء ثابت معروف ومألوف، وبذلك فهو فعل من أجل الغوص في هذه المجالات المتوارثة والمكتسبة، كما أنّ التجريب من جهة أخرى هو محاولة استخراج الخاص والشخصي مما هو عام وشعبي وقومي أيضاً. والسؤال: كيف يمكن للمبدع المسرحي الفرد أن يوجد رؤية خاصة ومتميزة من داخل رؤية شعبية عامة؟

بهذا يبقى الموروث واحداً، وتبقى الرؤى والمواقف متعددة، وذلك بتعدد الاجتهادات الإبداعية، فالموروث يعطينا بقدر ما نعطيه، ويعطي بقدر زاوية النظر وبحسب محمولاتنا الجمالية والمعرفية والأخلاقية وتوجهاتنا السياسية الراهنة، فهو إذن ما نكون أو ما نريد أن نكون.

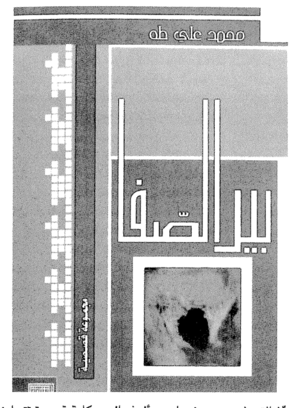
فالتراث يمتاز بخاصية التحرك لكن بتحرك الاجتهادات التجريبية المختلفة، لأنه بدون هذا التحرك من المبدع، يتحول هذا الأخير إلى كائن آلي يستظهر الموروث القديم من غير أن يضيف إليه أي شيء..

ولدراسة الأشكال التراثية الشعبية من النصوص المسرحية لجأنا إلى المنهج التحليلي بقصد فرز الموضوعات التراثية وبهدف معرفة عناصرها الدرامية المكونة لها من ناحية، وكشف العلاقة القائمة بين هذه العناصر وظيفتها بالنسبة لدرامية الموضوع وسياقها الاجتماعي من ناحية أخرى، ثم كيفية توظيف هذه العناصر واستلهامها في منتج إبداعي جديد "نص/ عرض مسرحي" ومدى قدرة هذا المنتج على التعبير عن قضايا وأحلام المجتمع.



الثابت والمتغير في قصص محمد علي طه «بير الصفا»

د. إبراهيم خليل



بعد مجموعاته القصصية لكي تشرق الشمس ١٩٦٤ وسلاما وتحية ١٩٦٩ وجسر على النهر ١٩٧٤ وعائد الميعاري ١٩٧٨ ووردة لعيني حفيظة ١٩٩٠ ويكون في الزمن الآتي ١٩٨٩ تصدر للكاتب محمد علي طه مجموعة جديدة بعنوان: بير الصفا. لتضم بين غلافيها نحو ثمان وعشرين قصة تمثل في أكثرها أسلوب الكاتب الذي عهدناه منذ أربعين عاما في كتابة القصة، والقليل منها يمثل خروجا على ذلك الأسلوب إما بالاقتراب من التجريب والغرائب التي تقوم على استخدام أدوات جديدة في سرده للحكاية، وإما بالاقتراب مما يعرف بالقصة القصيرة جداً.

والمعروف أن لمحمد علي طه أسلوبا في كتابة القصة يعتمد على ثلاثة ثوابت لا يحيد عنها. الأول هو الحرص الشديد على الحكاية، فأقصوصته تقوم غالبا على حكاية طريفة مما يستمده الكاتب من حياته اليومية، وقد تصل الطرافة بها حد التماثل مع النكتة والنادرة واللمحة الذكية والخاطرة. والأمر الثابت الثاني هو عنايته المرتكزة على الشخصية، فشخصياته في الغالب من الشخصيات المهمّشة التي لا قيمة لها في الواقع الطبقي، وأكثرها من الفلاحين المعدمين أو من العمال الكادحين او من صبية مشردين أو أطفال لم يكتمل لهم النضج بعد أو كبار يفكرون كتفكير الأطفال. والثابت الثالث الذي تقوم عليه القصة اللغة التي تقترب ببساطتها من الدارجة أو من محاكاة لغة الحوار اليومي. ولكي تكتسب لغته هذه الصفة يسخو عليها بالكثير من الأمثال الشعبية أو الكنايات الدارجة أو المغامز والتوريات والألفاظ العامية التي لا تصل به حدّ الركاكة أو الإسفاف.

ففي قصة "مذاق جديد لشهر العسل" نجده يختار لقصته شخصيتين بلغتا سن التقاعد ولامستا بعمريهما تخوم الشيخوخة. وهاتان الشخصيتان هما من عامة الناس. ففي صفحة كاملة هي الصفحة ذات الرقم ١١ نجده يروي لنا مجريات يوم كامل من حياة " ابو العبد" من النهوض في الرابعة صباحا وأداء صلاة الفجر حتى الذهاب إلى الفراش بعد مشاهدة المسلسل البدوي على الشاشة الصغيرة ليغطّ في سبات عميق قبل أن تأوي أم العبد إلى الفراش نفسه خلافا لما كان عليه الحال عندما كانا شابين. وهكذا تكتسب الحكاية عنده مسوّغ التحول من حدث عادي مألوف إلى حكاية قصيرة تتجاوز حدود الألفة، فالتجربة تثبت أن لتلك الشيخوخة استثناءات فلماذا لا يقوم الشيخان برحلة قصيرة إلى المكان نفسه الذي قضيا فيه شهر العسل: الفندق نفسه والشاطئ نفسه مع اختلاف بسيط هو رقم الغرفة ؟ في تلك اللحظة التي يندفع فيها سيل الذكريات يتحول الشيخان إلى شابين فتعصف بسريرهما رياح الشهوة، وإذا بكلّ شيء يتداعى.

وهذه الحكاية يستطيع القارئ أنْ يناقش المؤلف في مدى صحتها وأنها قد لا تحدث أو من النادر أن تحدث. وهاتان الشخصيتان لا تمثلان في المجتمع سوى شخصيتين عاديتين: رجّلان في الحياة الدنيا ورجلان في الآخرة، ومع ذلك يلذ للقارئ أن يتعجل النهاية، وهو يقرأ القصة، وتلذ له تلك اللغة التي لا يصعب عليه الاندماج بواسطتها مع جو الحدث، وهو جو الشخصية وهي تزفر بعصبية قائلة" اللهمّ طوّلك يا روح ".

هذه القصة ليست أكثر غرابة من قصة أبي الفول الذي يذكرنا اسمه بأسماء العشرات ممن امتلأت بأمثالهم أزقة القرية والمدينة، اعتقل وأمضى في السجن تسع سنوات بالكامل، وعندما تقرر الافراج عنه دعاه الضابط الإسرائيلي المسؤول عن السجن للتوقيع على تسلم الأمانات، فرفض التوقيع مذكرا بأنهم استعملوا كل أنواع التعذيب ليجبروه على ذلك ولم يفلحوا والآن يريدون منه أن يوقع ببساطة ؟ هذا بحكم المستحيل في رأيه. وعندما يرفض التوقيع ويهددونه بكسر الرأس يطلب منهم أن يفعلوا فلن يوقع. عندئذ يبلغونه أنه يوقع على تسلم أشيائه فيرفض قائلا لن أوقّع. اثنان وعشرون يوما وأنا مشبوح في

الزنزانة ولم أوقع على كلمة واحدة. أربعة وعشرون يوما وأنا محروم من النوم. كدت أجن ولم أوقع. ضربتموني وشتمتموني. قلت لكم أنتم تطلبون المستحيل، استعملتم جميع الطرق والحيل كي تأخذوا كلمة مني.. اعترافا فلم تفلحوا، حاولتم شرائي وإغرائي فصمدت رغم شبح الموت الذي كان يترصدني، فكيف تطلبون مني أن أوقع اليوم بعد تسع سنوات من السجن تعلمت فيها كثيراً".

هذا الإنسان حين يتمتع بالحرية لأول مرة، ويجد نفسه خارج السجن، سرعان ما يفكر بطفلته ندى التي انجبتها زوجته بعد اعتقاله، ولم يدم وفاء زوجته التي قامت برفع دعوى طلاق لوجوده في السجن طوال تلك المدة. وأخلت المنزل وغادرت الحي بالطفلة. وها هو ذا بعد خروجه يحاول أن يعثر على الطفلة أو الزوجة أو أي خبر، ليجد نفسه تائها محروما من كل شيء: " لو كانت أمي حيّة لذهبت إليها " يحمل في يديه الهدية التي اشتراها لطفلته ولكن أين هي الطفلة ؟ لا أحد يعرف عنها شيئا، وها هم أطفال الحي يتهامسون عنه " غريب في الحارة ".

وهذه المأساة التي عرضها محمد علي طه في قصته يضفي عليها طابع العادي والمألوف، فكم من الرجال الذين قضوا في السجون سنوات طوالا من أعمارهم خرجوا من السجون ليجدوا أن الجميع خانهم، وأن الجدران والأبواب والأشجار والتربة في المقابر، تأبى التعرف عليهم والاعتراف بما كان لهم من تضحيات جسام في سبيل هذا الوطن الذي وقّع كثيرون صكّ بيعه أو إنكاره ؟ كم من الأشخاص تعلموا داخل السجون ما لم تكن لديهم دراية به من قبل فكانت الحقيقة الوحيدة التي تعلموها ألا يثقوا بكل ما يقال ولا حتى ببعض ما يقال.

هذه هي حكاية أبي الفول في هذه القصة: مثال حي للمآسي الكثيرة التي شهدتها جدران السجون في شطة والمسكوبية وغيرها من السجون. وها هي ثوابت محمد علي طه تبرز في مقدمة القصة الموسومة بعنوان: "ذو الحظ السعيد"يقول: " ضحكت بلدتنا من هذه الحكاية زمنا طويلا، وما زال الناس يضحكون منها حتى اليوم، يعيدونها ويضحكون منها ملء أفواههم، ويزعم البعض أن مروان العيساوي ـــ وهو رجلٌ جادٌّ وكشر، لا يضحك وجهه للرغيف السخن ـــ عندما سمعها ضحك وتشردق وكاد يختنق، فاستدعوا الطبيب الأرمني العجوز لإسعافه، ومنذ ذلك اليوم لا يحبّ ان يسمع سيرة فالح ".

والحكاية تتعلق بسيرة هذا النموذج الإنساني البسيط إلى درجة البله (فالح)، يتتبع الكاتب حياته من الابتدائية، عندما كان ينافس الراوي على النتيجة الأخيرة في الصف التي يقال لها بلغة فلاحي تلك الأيام (الطش) أي الرتبة الأخيرة، وما كان يظفر به من نتائج وشهادات أكثرها بالحبر الأحمر، وإبداعه في الزراعة والرياضة لأنه يحرث كجني ويركض في الملعب كالعفاريت. وتكتمل طرافة النموذج الذي لا يخلو من المحتوى الهزلي، عندما تطلب منه أمه أن يبحث لنفسه عن عمل، فهو نموذج الشاب (العبيط) الذي لا يتقن شيئا غير الأكل والشرّب والنوم ساعات النهار، فلما أعيته الحيلة في العثور على عمل، ولأنه لا يحسن القيام باي عمل لجأ إلى الحاكم العسكري الإسرائيلي، وطلب إليه أن يعينه في وظيفة حارس حراج وهي الوظيفة التي يطلق على من يعمل فيها اسم (مخضر) فوافق الحاكم العسكري بشرط أن يقدم له تقريرا اسبوعيا عن رجال الحارة ومعلمي المدرسة، ماذا يقولون وماذا يسمعون في جلساتهم وماذا يقرأون من الصحف، وإلى أي الأحزاب ينتمون؟ ولكن فالح الذي سُمي بهذا الاسم من باب التورية لم يستطع القيام بهذه المهمة، فعندما كلفه الحاكم العسكري بمراقبة معلم الرياضيات غسان ذهب إليه وطلب منه أن يخبره ما الذي عليه أن يكتبه عنه للحاكم العسكري. وهذه النتيجة بالطبع لم توقف تعامل الحاكم العسكري معه حسب وأنما أكد النتيجة التي استخلصها أحد الأشخاص عنه وهي أنه أحمق وأهبل وذو حظ تعس. وقد زاد الطين بلة أنه عندما سمع بانتحار عدد من الشبان بعد شيوع الخبر بوفاة المطرب الراحل عبد الحليم حافظ قرر أن يحذو حذوهم، وعندما شنق نفسه بحبل شده إلى عارضة في سقف (المتبن) انهار السقف وانهالت عليه أمه بعصا المكنسة.

وقد يقال إن هذه القصة لا تحتمل فلسفة أو فكرا عميقا يتباهى به المؤلف ويتيه وسط الكثير من كتاب القصة الذين يلغزون ويلجؤون إلى الإسراف في التخييل وإلى اختراع النماذج المنتقاة، بيد أن الجانب الحكائي المسلي فيها يحيط بالفكرة الأساسية وهي فكرةٌ مستمدة من قاموس البسطاء في القرى، وهي أن الذي لا حظّ موفوراً لديه يلاحقه النحْس حتى عندما يريد أن يقتل نفسه، فإن النتيجة تكون خلاف ما يتوخّى، وما يتوقّع، وهكذا لا يكتفي فالح بالعلاقة الضدية باسمه بل يلاحقه أيضا سوء الطالع. والأشخاص في هذه القصص بعضهم محبط بالرغم من أن الحزن لا يكتنفهم حتى النخاع، وبعضهم متفائل بالرغم مما يلاحقهم من غمٍّ ونكد، فهذا سعيد الشامي الذي فقد والده وتلقى التعازي يعاشر زوجته في اليوم الذي رحل فيه أبوه، وتشعر امرأته بالحياة تتدفق في شرايينها، وذلك كناية عن أن كائنا حيا جديدا قد بدأ عوضا عن الكائن الذي رفع. وهذا فهد السلمان الذي لم يعرف الحب في حياته قط يبتسم له الحظ، ويقلُّ بشاحنته امرأة حسناء من مدينة إلى أخرى، والصحيح أنه لم يظفر منها بغير ملامسة اليد لليد، إلا أنه استطاع أن يحيا على أمل الاتصال بامرأة، واستطاع أن يستغل الحادثة ليتيه على زملائه " لو بقيت معي حتى أسدود لفعلت ما تفعلونه يا كلاب "، وهذا زياد الذي اشترى منظارا ليرى به العواصم العربية بدلا من ذلك يرتد به المنظار على خبر عاجل حول شهيد سقط في أحد جبال نابلس، فبدلا من ان يصرفه المنظار عما هو فيه أبقاه في دائرة الصراع فيما اختفت من الخريطة جل العواصم التي يرقب. وأما عمر العكاوي – الشهيد – فإنه يقرر العودة إلى الحياة لزيارة أمه، فينصحه أحد الأشخاص بعدم الاستمرار في الذهاب إلى أمه كي لا تخسر اللقب الذي تفخر به وهو أم الشهيد. فيقول لنفسه: عد إلى قبرك يا عمر قبل أن يشوا بك، وتقضي سنوات في ظلمات السجن تحت التعذيب، فظلمات القبر أفضل، ومن يدري فقد يعذبون أمك. واستدار عمر العكاوي وأطلق ساقيه للريح ".

وهذه القصة تختلف عن قصصه الأخرى في أنها خرجت من حيز الواقع إلى فضاء الغرائب. وثمة قصص في هذه المجموعة تلامس بخروجها عن الواقع حدود العجائب، منها قصته لعبة وقصة القطة وقصة بوظة ركب التي يلجأ فيها الكاتب إلى تقنية الحلم في سرد الحكاية. إلى ذلك نجد في المجموعة بضع قصص قصيرة جدا يغلب فيها على اللغة طابع التكثيف، وعلى الحدث التراجع من المنزلة الأولى إلى الأخيرة، وعلى الشخصية خلوها من التفاصيل وميلها إلى التركيز.



«عـولمة الاخـتـلاف» أو الإمكان الصعب. نحن والعالم الجديد

(مقاربة مستقبلية)

مصطفى الكيلاني - تونس

يستدعي الخوض في قضايا المستقبل بالضرورة تفكيك الحاضر، اذ تبيّن لباحث المستقبليات الفرنسي ادغار موران ان المستقبل جزء من الحاضر، كأن يرد على «شاكلة مجهرية تتحرك في الخفاء»(١)، كما تتردد فيه اصداء ازمنة ووقائع من الماضي القريب والبعيد.

لذلك جوّز المهدي المنجرة استخدام «مستقبل الماضي وماضي المستقبل»(٢) بعد ان تبين له ان مستقبلنا ليس بأيدينا وماضينا ليس بأيدينا ايضاً، فنحن يلزمنا حسب التقديرات ستين سنة لدراسة ماضينا. في هذا الوقت الغرب لا ينتظرنا، فقد درس مستقبلنا ولديها توقعات حولنا ويتصرف على هذا الأساس». نحن بدون ماض وبدون حاضر ومستقبلنا مرهون، وهذه قضية خطرة للغاية»(٣).

ولئن اتضح لنا التقاء كلّ من موران والمنجرة في تأكيد اتساع مجال البحث المستقبلي وتعدّد حقوله وتداخل ازمنته فإن منظور المنجرة التشاؤمي يدعو في تقديرنا، الى بعض الحذر، ذلك ما سنحرص على تبيانه بمحاولة التوصيف والتحليل والاستشراف في هذا المقال.

كذا نسعى الى البحث في مستقبل نحن والعالم والعولمة بانتهاج ما يلي:

أ- توصيف المفاهيم والوقائع التي شهدها العالم منذ تسعينيات القرن الماضي الى اليوم، باعتبار العولمة ظاهرة اجرائية شاملة تستند الى مفاهيم معلنة وأخرى خفية بفعل قصدي أو نتيجة التباس وضعية عدم التمظهر، اذ هي وجود حادث او في طريقه الى الحدوث، كأن ينزع الى الاستقرار في بنية ما، ولكنه محكوم واقع الحدوث بالتَبَنْيُن.

ب- تحليل هذه المفاهيم والوقائع بفكر ينزع قدر المستطاع الى الموضوعية الباحثة المتسائلة بعيداً عن مسبق اي مفهوم ايديولوجي، بعد ان تبين ارتباك كل الايديولوجيات السالفة وتداخل «اليمين» و«اليسار» عامة في خارطة ايديولوجية وسياسية وجغرا - سياسية ناشئة هي اقرب الى التغير السريع منها الى الاستقرار.

ج- محاولة استشراف مستقبل نحن والعالم والعولمة من خلال نتائج التوصيف والتحليل المذكورين، لاعتقادنا الراسخ بأنّ المبحث المستقبلي يتحدد في الأساس بمدى فهم اللحظة (الان) بمختلف وقائعها وحقائقها وابعادها.

١- «فوضى عالمية جديدة»

يستوقفنا لفظ «الفوضى» في كتاب تزفيتان تودوروف الأخير بعنوان «الفوضى العالمية الجديدة»(٤) خلافاً للتسمية الشائعة طيلة اعوام: «النظام العالمي الجديد». ويتعاظم اهتمامنا بهذا اللفظ عند قراءة مجمل الكتاب لمعرفة وجهة نظر خاصة بمثقف عربي ينتمي تحديداً الى اوروبا ويقف في موقع وسط بين اقصى الغرب الامريكي، نسبة الى الولايات المتحدة الامريكية، وبين الشرق، بين الشمال والجنوب حسب الثبت الاصطلاحي المتداول في التمثل الجغرا - سياسي الناشئ منذ انهيار نظام القطبية الثنائية.

الطابع التراجيدي الماثل في القوة الاعظم يتكرر عبر التاريخ المعاصر وهو ما اشار اليه احد الباحثين بأن انبلاج فجر الخير يتزامن في كل مرة مع هلاك الكثير من الاطفال والشيوخ وسفك الكثير من الدماء

فيتبدّى كتاب تودوروف المذكور تحذيراً صريحاً، على حد عبارة ستانلي هوفمان في المقدمة، من اخطار الافراط في استخدام القوة والالتجاء الى العنف نتيجة غياب أيّ تخطيط واضح داخل منظومة القوة وخارجها على حد سواء(٥).

فيعلن تودوروف عن هويته الاوروبية الرافضة لدكتاتورية النظام الحاكم في العراق قبل نيسان ٢٠٠٣ وللحرب التي شنتها الولايات المتحدة الامريكية على هذا البلد، في الآن ذاته.

كما يفضح خلفيات هذه الحرب التي اتخذت تحرير الشعب العراقي من الدكتاتورية ومقاومة الارهاب ذريعة فلم تفرق بالقصد بين النظام الحاكم واكذوبة امتلاكه اسلحة دمار شامل وتنظيم القاعدة(٦) لإثبات الصفة «الدفاعية» بعد ١١ ايلول ٢٠٠١، وتحديداً استخدام التكتيك الهجومي لأداء الغرض الدفاعي الاستراتيجي.. الا ان قارئ هذا الكتاب يكتشف دون كبير عناء ابرز الدوافع الحقيقية للحرب التي يمكن حصرها في اغراض مصلحية تعود بالفائدة على الافراد من تجار النفط والسلاح رغم الطابع الايديولوجي والدعائي المذكور الذي يحرص على اكسابها شرعية ما، هي في الاساس شرعية القوة الاعظم، كالذي تردد من حكم ايديولوجي في كتاب «القوة والوهن» لروبرت كاغان، حينما ربط بين القوة ونشر مبادئ الحضارة الليبرالية في انشاء «نظام عالمي جديد»(٧).

غير ان الإشكال يظل قائماً في تقدير تودوروف: كيف نحقق الأمن للذات، من موقع القوة الاعظم والحرية للآخرين؟ كيف تلتقي القوة

المتغطرسة (العنف) وحقّ الآخر في الاختلاف؟

هذا التناقض المستفحل بين تحقيق الامن للذات والحرية للآخر في خطاب القوة الاعظم الامريكية يذكّر، لا محالة، بماضي «الامبراطورية السوفياتية» القريب حينما اتخذت الدفاع عن حرية الآخرين ونشر السلام بين الشعوب والانتصار للمقموعين شعارات لبسط نفوذها بالحديد والنار(٨).

كذا يلتقي قادة الامبراطورية السوفياتية سابقاً و«المحافظون الجدد» الامريكيون في اعتماد الخطاب المزدوج وممارسة العنف باسم القوة، وفرط استخدام القوة باسم شرعية المثل والمبادئ الاشتراكية سابقاً، والليبرالية راهناً.

ان الطابع التراجيدي الماثل في القوة الاعظم يتكرر عبر التاريخ المعاصر، كالذي اوضحه فاسيلي جروسمان الباحث الروسي في كليانية القرن العشرين ضمن كتابه «الحياة والمصير» حينما اشار الى ان «انبلاج فجر الخير يتزامن في كلّ مرة مع هلاك الكثير من الاطفال والشيوخ وسفك الكثير من «الدماء»(٩) لذلك لا يجوز فرض الخير بقوة السلاح في منظور جروسمان، بل ينتصر للطيبة على الخير، وللأفراد الاحياء على المثل المطلقة بعد ان تبين له ان «الكليانية» مسمى واحد رغم اختلاف التسميات، كالديمقراطية والحرية والازدهار والثورة والشيوعية والمجتمع اللا - طبقي.. الا ان حجة الليبرالية، في تقدير تودوروف، تتمثل في استخدام القوة للدفاع عن الذات في حين تقوم حجة النظام الاشتراكي سابقاً على توظيف القوة العسكرية «لتغيير بقية العالم».

ان «العولمة» نتاج تحول خطير شهدته الولايات المتحدة الامريكية وتطور الاقتصاد الرأسمالي العالمي منذ انهيار الاتحاد السوفياتي وتفكك المنظومة الاشتراكية. ولم يكن في حسبان القوة الاعظم ان تضرب يوماً في عقر دارها، ذلك ما عجل في انقلاب هذه القوة من معتدة بذاتها الى متحسبة لكل الاخطار، متحفزة للانتقام لكبريائها المطعونة عند اقرار مذهب جديد تجسم في وثيقة «الامن القومي الاستراتيجي» بتاريخ ٢٠ ايلول ٢٠٠٢ الداعي الى اعتماد الحروب الاستباقية لضرورة الدفاع عن النفس واستخدام الافتراضات في هذا الشأن(١٠).

وتعتبر هذه الوثيقة اساساً مرجعياً لشنّ الحرب على افغانستان، ثم العراق(١١).

ان «الفوضى العالمية»، في تقدير تودوروف، ناتجة، في الاساس، عن انفراد الولايات المتحدة الامريكية بالسلطة العالمية، ذلك ما يثير سؤال ما ينتظر العالم من كوارث اخرى، ان لم يتشكل نظام كوكبي جديد يقوم على التعدد.

واذا تودوروف الاوروبي تحديداً، يرى ضرورة ان تكتسب الوحدة الاوروبية صفة الوجود العسكري للخروج بالعالم من الفوضى التي تهدد اليوم أمنه واستقراره(١٢).

الا انه سرعان ما يستعيد صفة الغربي عموماً عند التنظير للتعاون العسكري المستقبلي بين اوروبا والولايات المتحدة الامريكية(١٣) ليتبدى بذلك الوجود الاوروبي بعضاً من الكيان الغربي تبعاً للانتماء الى ضمير واحد مشترك (نحن الغربي) في تواصل مع الآخر المتعدد، مع التأكيد على حاجة هذا الـ«نحن» الغربي والعالم بأسره الى الاستفادة من «القيم الاوروبية»، بالرجوع الى تراث النهضة والافكار النيّرة ومبادئ الحرية والديمقراطية وحقوق الانسان وثقافة التسامح والحوار والاقتداء بالمؤسسات الاوروبية، كالبرلمان الاوروبي ومشروع الوحدة السياسية الكاملة في المستقبل القريب».

فتفضي قراءة «الفوضى العالمية الجديدة» لتزفيتان تودوروف الى الاستنتاجات والاسئلة التالية:

أ- لقد اسفر «النظام العالمي الجديد»، اي «العولمة» في التسمية اللاحقة عن «فوضى عالمية جديدة» نتيجة غياب منظومة قيم تسوس العالم في غمرة تنامي القوة الاعظم الواحدة.

ب- ومن ابرز سمات هذه الفوضى الالتجاء الى العنف (الحروب الاستباقية) بعد احداث ١١ أيلول ٢٠٠١، وبذلك تقوّض الامن وتداعى الاستقرار في العالم نتيجة العنف والعنف المضاد.

ج- وأمام هذا الواقع الكارثي يحتاج العالم في القريب العاجل الى نظام جديد مختلف يقوم على تعدد الاقطاب، تكون فيه اوروبا، بمجموع مبادئها وقيمها الديمقراطية اساس التوازن العالمي. ولا يتحقق هذا الابدال الا باكتساب أوروبا صفة الوجود العسكري الذي يدعم أمنها والأمن القومي الأمريكي والأمن العالمي على حد سواء.

د- ان نقد العولمة في كتاب تودوروف المذكور لا يدعو الى استعادة الما - قبل، ذلك ان العولمة اليوم حقيقة وجود، وتجاهل وقائعها الحادثة يؤدي، بالضرورة، الى تقديرات خاطئة عديدة.

فكيف نواصل اعتماد المنهج النقدي في استقراء ظاهرة العولمة باعتبارها اليوم مجموع تغييرات وانجازات تحققت على أرض الواقع دون نفي عديد اخطائها واخطارها؟

كيف نفكك منظومة فكر «الائتلاف» الكلياني المتحكم بها الى حد هذه الساعة؟

كيف نبحث في امكان الاختلاف بعد استقراء ابرز الاخطاء والاخطار؟

كيف يتحدد وجودنا، نحن العربيّ، في وضع جغرا - سياسي جديد بحدوث واقع عولميّ بديل (عولمة الاختلاف)؟

٢- في راهن «عولمة الائتلاف»: محاولة توصيف الظاهرة بدءاً

«هل بالإمكان انهاء الانسان بإحلال الاتصال محل التواصل؟»(١٤)

بهذا السؤال نقابل بين واقع وممكن لواقع، بين نزوع الى انهاء الاسم بالثقافة الرقمية وانقاذ الاسم من

خطر التلاشي بفكر آخر جديد للاختلاف، بين حصر الانسان في مطلق المثل والقيم الليبرالية الجديدة المنتصرة ومحاربة اديولوجيا التفريد المحض بإقرار التعدد الثقافي وحق الافراد والشعوب والمجموعات القومية في الاختلاف.

فتنشئ بهذا السؤال علاقة تقابل ضمني بين نظام عالمي متهدم وفوضى حادثة نتيجة الانيهار السالف والحادث ونظام جديد يقوم على انقاض السلف.

وما يحدث اليوم من قلاقل وصراعات هو نتاج التوسط بين الانهدام واعادة البناء.

كذا تنقض «الليبرالية الجديدة» على اهم معاقل «ديكتاتورية البروليتاريا» والمواقع التابعة لها، كأن تكتسح «الهيجلية اليمينية» بالمنظور الفلسفي العام للحداثة حسب يورغن هابرماس، مواطن «الهيجلية اليسارية»(١٥). وما تردد «أممية» في الاصطلاح الايديولوجي الماركسي، او «الهيجلي اليساري» بالمفهوم الفلسفي المذكور للحداثة، اضحى «عولمة» في الاصطلاح الليبرالي الجديد الناشئ.

واذا «التعدد السياسي» الذي هو السلاح الأهم في مواجهة كليانية الانظمة الاشتراكية فقد بريقه الدعائي وجزءاً مهماً من فعليّته السياسية. وكأننا بذلك نشهد اليوم تعددية حزبية شكلية في ظل السياسة العالمية(١٦) وهيمنة الاتصال بوسائله ووظائفه الجديدة.

كذا تنكشف العولمة، وتحديداً عولمة الائتلاف السائدة راهناً، مجموع ظواهر متناقضة يمكن اجمالها كالآتي:

أ- تنزع «عولمة الائتلاف» في المستوى الجغرا - سياسي الى التوحيد الكوني باعتماد احكام السوق العالمية واقرار منظومة واحدة للاستهلاك في اتجاه، والعمل على مزيد تقسيم البلدان لإحكام السيطرة على ثرواتها الطبيعية ومقدراتها البشرية في اتجاه آخر. فهي التجميع في المجالين الاقتصادي والاتصالي، وهي الحرص على مزيد التقسيم في

هل بالامكان انهاء الانسان بإحلال الاتصال محل التواصل؟

المجالين السياسي والجغرافي للبلدان لتيسير السيطرة عليها رغم ظاهر تنامي التكتلات الاقليمية الكبرى.

ب- تبشر العولمة بعصر كوني جديد لا اثر فيه للحروب، كالذي تردد بصريح القول في «نهاية التاريخ والانسان الاخير» لفرانسيس فوكوياما(١٧) و«الصراع بين الحضارات» لصاموئيل هانتنغتون(١٨) في حين شهد العالم صراعات هائلة مدمرة، كحروب الخليج الثلاثة وكوسوفو والصومال، مع قيام عديد الاحتمالات لحروب اخرى قادمة وشيكة أو آجلة.

ج- تعرض العولمة باسم الحضارة الغربية، والامركة تحديداً، نفسها بديلاً لما اسماه صامويل هانتنغتون «صراع الحضارات» الا ان تسمية الحضارة بالعدد تثير منذ البدء اشكالاً معرفياً يتعارض والمفهوم الانثروبولوجي الذي يقرّ في الاساس واحدية الحضارة الانسانية وتعدد الثقافات(١٩)، اذ بإقرار المتعدد الحضاري يتعاظم خطر ايديولوجيا «التفوق العرقي» التي سكنت النازية والفاشية في القرن الماضي وبررت عديد الجرائم في حق الافراد والشعوب، وهي القائمة ضمناً في راهن تمثل العالم والانسانية قاطبة داخل الذهن الامريكي المدفوع برغبة المغامرة وامتلاك المزيد، المسكون بهاجس التفوق وعنجهية القوة(٢٠).

وليس ادل على هذا الارتباك الناتج عن التردد بين الانتصار لـ«حوار» الحضارات على «الخصام» وبين لغة السلاح والغزو بوعي القوة الامبراطورية الناشئة ولا وعيها من رسالة المثقفين الامريكيين الستّين الداعية الى ما اسموه «الحرب العادلة» اثر احداث ١١ ايلول ٢٠٠١ باسم مقاومة الارهاب(٢١).

د- تراهن «عولمة الاختلاف» في الاساس على الاتصال الذي يبدو مرادفاً، تقريباً للتواصل بتغليب الرقم على الاسم ومفهوم انقضاء التاريخ على التاريخ و«ما بعد - الانسان» على الانسان وما «بعد الدولة القومية» على «الدولة القومية» والسلعة على القيمة. فيحلّ بذلك الفرع محلّ الاصل في حين يمثل الاتصال بعضاً من التواصل الذي هو البدء والأساس والمرجع في بيان ماهية الكائن الفردي والجمعي على حد سواء.

واذا الاجحاف في القول بالاتصال والمراهنة عليه اختزال متعمد للتواصل بنفي احد ابعاده الرمزية الثلاثة بغية توسيع مجال اللحظة (الحاضر) وتغيير الواقع بإنشاء واقع جغرا - سياسي جديد ونظام علاقات مختلف بين الفرد وغيره من الافراد، وبين المجموعة القومية الواحدة وسواها من المجموعات.

٣- في السلطة والقوة والعنف

كذا يشهد العالم اليوم ازمة حادة في المفاهيم والقيم السياسية والاخلاقية: فماذا تعني الديمقراطية وحقوق الانسان، تحديداً في ظل تراجع الفردية؟

وكيف تسفر «الليبرالية الجديدة» اليوم على وجهها الخفي الذي هو الكليانية، كما اسلفنا، بأشكال حادثة رغم شعارات التعدد والاختلاف؟

وهل الحوار الغائب او المعطل في المجتمعات التي كانت تسوسها انظمة كليانية حاضر اليوم في مجتمعات هذا العالم المعولم؟ أليست «فوضى فرط النظام» الذي بحثت حنة ارندت في آليات اشتغاله(٢٢) تبدو اليوم أكثر انفراطاً للنظام في حكم الليبرالية الجديدة واجلب للقلاقل والهزّات؟ اليست الصراعات الدولية في زمن نظام القطبية الثنائية (الحرب الباردة) اقل ضرراً مما يشهده عالمنا اليوم من عديد الاخطار والكوارث، مثل الازمات الحادة التي عاشتها ولا تزال «منظمة الأمم المتحدة» وحرب الخليج الثالثة،

على وجه الخصوص، وسابقة اعلان الحروب دون موافقة دولية وافتعال الأسباب والذرائع، كـ«مقاومة الارهاب» تحديداً؟

واذا السؤال الانطولوجي الخاص بالسلطة والقوة والعنف اكثر الاسئلة الحاحاً على الباحثين اليوم في مجمل القضايا السياسية والجغرا - سياسية عند النظر في العلاقات بين الافراد داخل المجتمعات في المستوى البحثي الأول، وبين الدول في المستوى الثاني، دون القول بالفصل الآلي بينهما.

وما يتبدى واضحاً تماماً في المجال النظري عند المقابلة بين «التطرف في اتجاه السلطة» و«التطرف في اتجاه العنف»(٢٣) يتداعى في راهن الوجود السياسي والجغرا - سياسي ليفقد كل من السلطة والعنف صفة «القطب» وينتفي التغاير بالتداخل الكارثي نتيجة التصادم المباشر بينهما.

ان «التطرف للسلطة»، في تقدير حنة ارندت، يختصره شعار «الجميع ضد الواحد» اما «التطرف للعنف» فيختصره شعار «الواحد ضد الجميع». فإذا اقررنا بأن السلطة والعنف محكومان في السالف بالتغالب الدال على أن السلطة اساسية مرجعية والعنف اساسي استثنائي، سرعان ما يظهر وسرعان ما يختفي، فإن العنف اليوم بأشكاله المختلفة الدموية المباشرة والدعائية الاتصالية غير المباشرة ينزع الى ان يكون مرجعياً على حساب السلطة، بل يتوسل بشعاراتها لتبرير القوة باعتبارها «سلطة فعلية».

واذا ارتباك منظومة التعدد الليبرالي وفقدان الديمقراطية والحرية وحقوق الانسان المحتوى السالف أو انكشاف حقيقة الكليانية الكامنة في الخطاب الليبرالي واهتزاز المفاهيم الايديولوجية الشائعة طيلة عقود والتي بها نتمثل الحدود الفاصلة بين «اليسار» و«اليمين» ناتجة في الاساس عن التباس مفاهيم السلطة والقوة والعنف(٢٤).

وكذا يتعالى شعار الحرية والتحرر والتحرير دون الاحالة على مفهومين اساسيين لا يمكن للحرية ان تكون دون الاعتماد عليهما: الشرعية والديمقراطية. وبذلك تضحي «الحرية الشعارية» تبريراً للعنف الذي يتخذ له صفة السلطة باسم الحق في ممارسة القوة اثباتاً للوجود الاقوى او عدواناً بدافع الثأر والانتقام والسيطرة على ثروات البلدان وانتهاك حقوق الشعوب في الأمن والحرية والاستقلال.

وليس القصد من هذا التأويل الخاص بمفاهيم السلطة والقوة والعنف الانتصار للـ«مثالية السياسية» التي تقول بتجريد السلطة من القوة وانهاء العنف تماماً متجاهلة انه ظاهرة وجود تتمثل في تلك الطاقة الغضبية الكامنة في الجسد التي تطفو على السطح لتمارس حق الدفاع عن النفس وسرعان ما تخمد بزوال السبب وغياب الخطر، او الغرض منه اقرار «الذرائعية السياسية» بإحلال القوة محل السلطة وتعيين القوة وتحيينها بالعنف.

وكما يتداخل «اليمين» و«اليسار»، الليبرالية والكليانية، تضحي «سياسة الحرب» الأساس المرجعي اليوم في منظومة العلاقات بين الدول وينحصر دور السياسة في واقع التداول العالمي، راهناً، في التخطيط للحروب وشنّها والتهديد بها في اتجاه، وبذل الجهود الدبلوماسية لمنع حدوثها في الاتجاه الآخر، في حين تتصف الحرب، في فلسفة الحروب، بـ«الحالة القصوى» للسياسة، اذ تحدث عند اختلال منظومة ما في العلاقات بين القوى وتنقضي بزوال الأسباب.

فما الذي يبرر اليوم استمرار احتلال الولايات المتحدة الامريكية لكل من افغانستان والعراق؟

ولماذا تتعالى بين الحين والآخر الاصوات المهددة بالعدوان ضد سوريا

السؤال هو: كيف نوقف اليوم عجلة الضعف والعنف المضاد، وكيف نعود بالقوة الى السلطة وبالسلطة الى الشرعية...؟

وايران والسودان ولبنان لإلحاقها بفلسطين وافغانستان والعراق؟

٤- اخطر نتائج «عولمة الائتلاف»: بارانويا (وسواس الذهان) العنف والعنف المضاد

واذا العولمة بتطبيقاتها الراهنة انتهاج واضح لسبيل «الائتلاف» بالتجميع الذي يراد به اقرار «سلطة الواحد ضد الجميع»، بدلالة القوة الاعظم واحكام السوق الكونية، وهي ارباك لمنظومة العلاقات بين السلطة والقوة والعنف تبعاً لأيديولوجيا تتخذ الليبرالية السياسية لها قناعاً وتوظف العنف بشكليه الأساسيين:

أ- العنف الدموي باستخدام الآلة العسكرية عند الضرورة القصوى والدنيا على حد سواء.

ب- العنف الاتصالي بتوجيه الاستهلاك وتدجين الذوق والمراهنة على «تواصل الانقطاع» حينما يكتسي التواصل (منظومة العلاقات) الصفة الافتراضية اساساً بتوسيع افق اللحظة (الآن) وباختزال المكان والكيان معاً.

ان استفحال القوة في راهن العولمة ظاهرة لا يمكن ادراك ابعادها الانطولوجية دون الاحالة على جيل دولوز الذي يُعرّف السلطة بـ«علاقة بين قوتين»، اذ هي «علاقة سجال وصراع وتدافع أو تأثير وتأثر»(٢٥). فانهيار الاتحاد السوفياتي والمجموعة الاشتراكية ادى، بهذا المنظور، الى اختلال منظومة السلطة العالمية.

لذا تُحد «عولمة الائتلاف» (الأمركة) منذ البدء بالاستطاعة الفعلية لممارسة القوة منذ نشأة الولايات المتحدة الامريكية. وقد تأكدت هذه النزعة بانهيار النقيض او المنافس الاخر ومزيد المراهنة على الحاضر والمستقبل بالبحث من خلالهما عن شرعية جديدة حينية مباشرة تختلف في المفهوم والمرجع عن الكيانات الوطنية والقومية الأخرى التي تستمد شرعيتها عادة من الماضي (التاريخ).

فكان لضرب «القوة الأعظم» في عقر دارها اسوأ الآثار في ذات مزهوة بالعظمة، مسكونة بعنجهية التفوق

العسكري والاقتصادي والعلمي والتكنولوجي، وذلك ما عجّل في تنامي وعي القوة بالالتجاء الى العنف الذي هو في كل الأحوال، وكما اسلفنا، تبرير للقوة.

واذا تاريخ «عولمة الائتلاف» يسير بخطى حثيثة نحو اكتشاف الاخطار الحقيقية الكبرى الكامنة وراء انفراد قوة واحدة بسياسة العالم، اذ انتجت احداث ١١ ايلول ازمة عالمية كبرى، وقد كان بالامكان ان لا يتضخم هذا الحدث لو وقع في نظام القطبية الثنائية السالف.

ذلك ما تفطن اليه فريد هاليداي الاعلامي الشهير بـ«هيئة الاذاعة البريطانية» (BBC) حينما ذهب الى ان «الازمة التي اثارتها احداث ١١ ايلول ازمة عالمية وشاملة، وهي ازمة عالمية بمعنى انها تقحم بلداناً مختلفة في النزاع، على رأسها، بطبيعة الحال، الولايات المتحدة الأمريكية ومناطق من العالم الاسلامي، وهي شاملة لكونها تؤثر، اكثر من اية ازمة عالمية عُرفت حتى الآن، في مستويات متعددة من الحياة، سياسية واقتصادية وثقافية ونفسية»(٢٦). وستستمر آثار هذه الازمة اعواماً، بل عقوداً في المستقبل، حسب تقدير هاليداي، لأن الشعور بالخوف وعدم الثقة وفقدان الأمان تستلزم عديد الاجراءات الوقائية، بعضها استخباري، وبعضها عسكري اجرائي، وبعضها الآخر سياسي اعلامي اصلاحي يخصّ البلدان التي اثمرت هذا النوع من «الارهاب».

فينشأ «منطق» جديد للعنف والعنف المضاد بظهور «خطابين سائدين خطرين (...) فمن جهة، يرى مرتكبو ١١ ايلول وغيره من اعمال العنف المباغت ضد المدنيين، ان العنف بشكله المتطرف، بل اي عنف، يكون مبرراً من اجل بلوغ هدف سياسي. فهذا يحقق غايتين اساسيتين من غايات الارهاب: تحطيم معنويات العدو وتعبئة الانصار. ومن الجهة الاخرى، ترى دول عدة في العالم، في الشرق الاوسط ومناطق اخرى، مثل الروس في الشيشان، ان العنف المفرط يكون مبرراً في الدفاع عن دولتهم. وثمة ظلال من مثل هذا الخطاب في تصريحات صدرت عن الولايات المتحدة الامريكية بعد ١١ ايلول»(٢٧).

المطلوب معرفة المعوقات الكبرى وطبيعة تخلفنا تحديداً لا توصيف التخلف العربي استمراراً لجلد الذات

واذا «الازمة» التي عجلت ١١ ايلول ٢٠٠١ في ظهورها واستفحالها تعود في الجذور الى آثار «الحرب الباردة» و«الزلزال» العظيم المتمثل في انهيار القطبية الثنائية، ذلك ما اوضحه جون لويس غاديس، استاذ التاريخ المعاصر في جامعة اوهايو والباحث الاستراتيجي بقوله: «وبحكم المؤكد ان يعتبر المؤرخون سنوات ١٩٨٩-١٩٩١ نقطة تحول تقارن في اهميتها مع سنوات ١٧٨٩-١٧٩٤ او ١٩١٧-١٩١٨ او ١٩٤٥-١٩٤٧، الا ان ما آل اليه ذلك بدقة هو اقل تأكيداً بكثير. نحن نعلم ان سلسلة من الزلازل الجغرا - سياسية حدثت، لكن من غير الواضح بعد كيف اعادت هذه الطفرات ترتيب المشهد الماثل امامنا»(٢٨).

ان ١١ ايلول ٢٠٠١، عند تمثل السياق التاريخي العام والاستراتيجي، حلقة في سلسلة العنف الطويلة، عوداً الى القضية الفلسطينية والقلاقل التي شهدها العالم طيلة الحرب الباردة واستفحال القوة في ممارسة السياسة الامريكية منذ مطلع التسعينيات من القرن الماضي وتجاوز اسرائيل كل القوانين والاعراف الدولية باغتصاب الحقوق الشرعية للشعب الفلسطيني والآثار المدمرة في الحربين الخليجيتين الأولى والثانية.

وبهذا المنظور الشامل المتعدد الأبعاد تُضحي أحداث ١١ أيلول لاحقاً لسابق، ومحصّل تطور سالف وبدءاً لتطور آخر حادث.

وذلك بمقدار ما كان ينبغي بالضبط طمس القطاعات الامبراطورية وبؤس العالم لإبراز الشر المطلق الذي فعل فعله في ١١ ايلول»(٢٩).

كذا يفقد العنف صفة «الصدفة» رغم كارثيته المذهلة. فهو عنف انشأته الدولة الأعظم، وهو عنف ماثل في خلايا المجتمعات المحكومة بالكليانية، وقد شرعته اطراف عديدة لا تؤمن بالتعايش السلمي والحوار والتثاقف بل تدين بتفوق «الأمة العظيمة الفتية» او «بصفاء الاعتقاد» وامجاد «امة عظيمة سالفة»، بالرفض والتهجين او التكفير..

وكما يدفع البحث في هذا المقام الى التفكير المتأتي في ماهية السياسة والحرب او «سياسة الحرب» نصطدم بـ«انطولوجيا العنف» التي اتخذت لها مفاهيم ايديولوجية حادثة ووسائل جديدة غير معهودة، اذ كيف يضحي الجسد لدى العنف المضاد قنبلة مؤقتة قابلة في اي وقت للانفجار؟ كيف تتساوى الحياة والموت في لحظة عصيبة من الكيان الذي يهدم ذاته والآخر معاً؟

تلك هي «الظاهرة الاستشهادية» التي تحير اليوم عقول الباحثين في التاريخ والفلسفة والانثروبولوجيا وعلم النفس والسياسة، على وجه الخصوص، وتربك عديد المفاهيم الانطولوجية وغيرها.

فكما تتداخل السلطة والقوة والعنف باستبداد القوة الاعظم الواحدة وتلاشي نقيضها عند انهيار نظام القطبية الثنائية وزوال جلّ الحدود الفاصلة بين «اليسار» و«اليمين»، وبين الليبرالية والكليانية ينقلب «الجلاد» احياناً، وفي طرفة عين، الى «ضحية».

فتمارس الضحية حقها في الانتقام بأبسط الوسائل واشدها اذى، ذلك الجسد يستفيد من انكى حالات قمعه وتدجينه واستعباده ويضحي قادراً على الحاق الاذى بجلاده العتيد المدجج بأخطر الأسلحة المحفوف بأعتى وسائل الاعلام المتحكم في مجمل المنظمات الدولية المؤثر في كل دول العالم وحكوماته، تقريباً.

هذا العنف الواحد المتعدد، عنف الدولة / الدول بمختلف الاجهزة العسكرية والبوليسية والاعلامية والعنف المضاد، يشي بميلاد نوع جديد (الظاهرة الاستشهادية)، وذلك

باستخدام غريب مدهش للجسد الذي اضحى محل تساؤل فلسفي انطولوجي كالذي أثاره فتحي المسكيني عند البحث في صلة «الجليل» بـ«الهائل»: «ان الجسد، جسد الاستشهاديين الذين حوّلوا الطائرات الى حيوانات ديجتال غير افتراضية، ليس الجسد «الموضوع» او «الآخر» و «المريض» او «المعتقل» او «البدائي»، او «الهامشي» او جسد الدعاية. انه يقع ما وراء الاستعمالات الحديثة للجسد. انه الجسد / الآية الذي يقيم دوماً في حضرة اله لا ينام. وعلى ذلك هو جسد عادي تماماً، لأنه لا يحمل اية علامة خاصة غير بشرته العابرة للأزمنة، (...) جسد / كمين، جسد تدرب بشكل عدمي، على تدمير كل الاجساد الاخرى»(٣٠).

فكيف نوقف اليوم عجلة العنف والعنف المضاد؟

كيف نعود بالقوة الى السلطة، وبالسلطة الى الشرعية؟

كيف نتصور البديل المستقبلي لـ«عولمة الائتلاف»؟

كيف نتمثل وجودنا العربي في مستقبل «عولمة الاختلاف»، البديل الحتمي للكوارث التي حلّت بالعالم والكائن (الانسان) والكيان في بحر اعوام قليلة من حكم سياسة الحرب»؟

٥- الوجود العربي راهناً و«عولمة الائتلاف»

تتأكد في هذا المقام الحاجة الى توصيف الوجود العربي والعالم اليوم في زمن «عولمة الائتلاف» بدءاً بالمقابلة بين التخلف العربي والتقدم الغربي والبحث في الاخطار المحدقة بهذا الوجود.

فهل حققت الدولة الوطنية العربية ذلك الثالوث الذي انجزته الدولة القومية الغربية كما عرّفه يورغن هابرماس: العلمنة والديمقراطية والعدالة(٣١)؟

وهل سمحت وقائع المجتمعات العربية بإنجاز هذه التغييرات الثلاثة الكبرى المذكورة ام هي المسكونة بقوى الارتداد، الرافضة للتحديث او التي تقبل اشكاله الظاهرة فحسب وترفض مضامينه التي اقامت عليها النهضة ثم التقدم في الغرب؟

وهل فهم العرب العولمة فهماً دقيقاً يلم بجميع القضايا ويفكك مختلف الظواهر ويبحث في جميع العناصر ام اقتصر فهمهم على مقاربة الظاهرة دون الاقتدار على النفاذ الى ادق آليات اشتغالها واستشراف مستقبلها؟

وكيف يمكن ان تتعايش «سيادة» الدولة الوطنية و«سيادة» العولمة(٣٢) بعد ان تهاوت كل الحدود تقريباً بزوال الاجراءات الجمركية وتدخل القوة الاعظم في جلّ سياسات البلدان الوطنية وانتشار المعلومات والافكار، دون مانع او رقيب؟

وكيف نفسر تعثر اي عمل عربي مشترك في حين يشهد العالم ميلاد تكتلات اقليمية كبرى؟

لا نريد بتوصيف التخلف العربي هنا الاستمرار في «جلد الذات»، كالشائع في جلّ البحوث والدراسات الخاصة بهذا الموضوع، وانما القصد منه معرفة المعوقات الكبرى وطبيعة تخلفنا تحديداً الذي يصفه خلدون حسن النقيب بـ«التخلف الخالص المحض»، وهو «دون المتوسط في الغرب (أي دول منظمة التعاون الاقتصادي والتنمية OECD)، عندما لا يرجع هذا التخلف الى نقص في الموارد والامكانات، وانما يرجع الى فقدان الادارة السياسية وانعدام الرؤية المستقبلية(٣٤).

ان «التخلف المحض» هنا ناتج عن مفارقة عجيبة بين امتداد جغرافي واسع وكثافة سكانية مهمة، اي توفر ما يلزم من الطاقات البشرية، وثروات مادية ومالية هائلة وبين عجز ذهني مستفحل نتيجة تعطل الارادة وسيادة الفوضى رغم قيام انظمة كليانية في اغلبها تدعو في الظاهر الى نبذ الفوضى والدعوة الى الانضباط الذي لا يسمح الا بالقليل من الحرية للافراد والجماعات وغياب التخطيط رغم التلويح بشعاراته. فـ«اداء الدول العربية»، على حد عبارة خلدون حسن النقيب، «في تنمية الموارد البشرية ضعيف بالقياس للدول ذات التجارب التنموية الناجحة. والقوى العاملة يجري تكديسها في القطاع العام، بينما تستورد العمالة الاجنبية على نطاق واسع في القطاعين العام والخاص»(٣٥).

ان الظروف الصعبة لعولمة الائتلاف تدفع عادة الأمم والدول المتقدمة الى استحداث المفاهيم والطرائق للنجاة من اخطار المزيد من الوهن الاقتصادي والتخبّط في المشاكل الاجتماعية كتفشي البطالة والجريمة وتعاطي المخدرات وغيرها، في حين تعجز الدول العربية عن انتاج نموذج خاص لها بالتنمية فتضع البرامج تلو الأخرى دون معرفة دقيقة لخصوصيات بلدانها، لذلك تتسم هذه البرامج عادة بالصفة المؤقتة المرحلية، كما تتردى السياسات التنموية العربية بين واقع الدولة القطرية واطلاقية المشروع القومي.

كما يتصف العمل التحديثي في الوطن العربي بالتراكم البطيء والعجز عن تحقيق الابدال السياسي والاقتصادي والاجتماعي والعلمي الثقافي.

وكما نحذر من انتهاج «جلد الذات» عند الاكتفاء بتوصيف الخيبات والهزائم في تاريخنا المعاصر نسلم بانغلاق افق البحث في اسباب تخلفنا الحضاري عند التوسل بالمسبق الايديولوجي الذي يكتفي عادة بتبريء ساحة طرف وادانة طرف آخر، والحال ان «ظاهرة التخلف» تخصّ مجتمعاً / مجتمعات بأكملها ولا تنحصر في موقع او عنصر او طرف واحد، كـ«المجتمع المدني في البلدان العربية» الذي هو «مجتمع محافظ من الناحية السياسية وقبلي وطائفي في الطريقة التي يُنظر فيها الى الافراد والجماعات المختلفة وابوي التنظيم يسوّغ تسلط الرجل ويبرز التمييز ضد المرأة. في هذه البيئة تتحول الدولة المتسلطة سياسياً الى وسيط ورادع لتسلط مؤسسات المجتمع المدني التضامنية، وبذلك تكتمل حلقة التسلط...»(٣٦).

ان «الحداثة» العربية، بهذا التوصيف شبه الدقيق للمجتمع المدني العربي، اقرب الى «حداثة الواجهة»

منها الى التغيير الذهني.

فكيف للفرد والفردية ان يكونا دون فصل واضح بين الدين والدولة ليمارس كل فرد حقه في الاعتقاد، وليحترم الآخر ويحترمه الآخر، فنحرص بذلك، لسلامة الجميع، على تخليص الدين من السياسة وتحريره من مختلف الاستخدامات الايديولوجية ليظل دين الامة يعلو ولا يعلى عليه بعادات التسامح الموروثة بين مختلف الاديان والمذاهب في مجتمعات التعدد الطائفي، كالعراق ولبنان والسودان على سبيل المثال، لا الحصر؟

كيف للديمقراطية ان تسود دون اقرار الحرية للافراد والاحزاب والمؤسسات، وفي مجتمعات يعاني اغلبها من الامية والفقر والبطالة؟

وكيف للعدالة ان تنتصر دون تغليب للجماعة على الافراد، لا الافراد على الجماعة؟

ان «التخلف المحض» العربي، في اعتقادنا اوسع من ان يحدّ بمجال او بعد واحد، بل هو مجموع مفارقات يمكن اجمالها كالآتي:

- ثروات طبيعية ومالية هائلة مقابل تصحر عقلي، ذلك ما يستدعي تثقيفاً عميقاً للمال وتمويلاً عريضاً دائماً للثقافة.

- وحدة التاريخ واللغة في اتجاه ومزيد من التشرذم الطائفي والنعرات القبلية بأشكال حادثة في اتجاه آخر، في حين يمثل اتساع مدى الاختلاف وجهاً آخر للثراء القومي والانساني على حد سواء.

- طاقات بشرية هائلة نتيجة نسبة الفتوة السكانية خلافاً لاستشراء ظاهرة الشيخوخة السكانية في عديد بلدان الشمال مقابل غياب التشجيع على المبادرة والتحفيز على البذل والعطاء وتعدد أوجه البطالة الموصوفة وغير الموصوفة بانتفاء الشغل او بالشغل غير الوظيفي، ذلك ما يستوجب توزيعاً جديداً للقوى العاملة.

- طاقات فكرية وابداعية لعدد مهم من العقول المختصة والمثقفين والكتّاب والفنانين في اتجاه وتلجيم للحريات ومحاصرة واستهانة بالثروة المعنوية في اتجاه آخر، مما يستدعي اعادة الاعتبار للنخبة المثقفة النيّرة في وطننا العربي وتشريكها في الحياة السياسية والاجتماعية بالاستشارة وتمثل الحلول اللازمة للخروج من وضع تخلفنا المزمن.

ولا يمكن لهذا التشريك ان يحدث ويثمر جديداً دون اطلاق للحريات العامة التي تشمل كل الافراد، بلا استثناء.

ولكن، هل بالامكان الخروج من وضع «تخلفنا المحض» في ظل «عولمة الائتلاف» السائدة اليوم ونحن المحاصرون الخاضعون لسياسة «القبضة الحديدية» بعد ١١ ايلول ٢٠٠١؟

مشكلتنا في الوطن العربي العجز عن انتاج نموذج خاص لنا بالتنمية وبدلاً من ذلك ما زلنا نضع البرامج تلو البرامج دون معرفة دقيقة لخصوصيات بلداننا

٦- نحن وامكان «عولمة الاختلاف»

يتجه تاريخ العولمة في الراهن نحو مزيد من استفحال القوة تبعاً لمقاصد «المحافظين الجدد» في الولايات المتحدة الامريكية. وما احتلال افغانستان والعراق الا مرحلة في مخطط يهدف الى:

أ- إتمام السيطرة على ثروات البلدان المحيطة ببحر قزوين الطبيعية والتمركز العسكري قريباً من تخوم روسيا والصين لمنع أي تكتل اقليمي ممكن في المنطقة الآسيوية يُربك برامج القوة الاعظم ويضر بالمصالح المتوسطة والطويلة المدى عند النظر في مستقبل الطاقة في العالم على وجه الخصوص(٣٧).

ب- اعادة تشكيل منطقة الشرق العربي، لما للنفط في الاعوام القليلة القادمة من دور حاسم في تحديد الاهداف الاستراتيجية الكبرى، اذ يُحدّ مستقبل السلطة الكونية بمدى امتلاك ما تبقى من مخزونه في انتظار الانتقال بعد ثلاثة عقود قادمة، ان لم تكتشف منابع اخرى، من عصر للطاقة الى عصر آخر جديد. وبهذا التوجه الثاني تبدو الحرب على العراق حرباً تكتيكية لخدمة اغراض استراتيجية اقتصادية وجغرا - سياسية تخصّ في الاساس مستقبل السلطة العالمية، وهي، وان تحددت بالعراق وبالمنطقة العربية فإنها حرب على اوروبا وروسيا والصين على وجه التحديد.

ج- ضمان أمن اسرائيل، الابن المدلل للولايات المتحدة الامريكية وحارسة مصالحها الاولى في المنطقة. وما امن اسرائيل الا جزء من الأمن القومي الامريكي.

ان الاختلاف الدولي في مجلس الامن حول شن الحرب على العراق ثم وقوعها خارج شرعية منظمة الامم المتحدة وتداعيات الوضع الامني بالعراق في ظل الاحتلال وتدخل الولايات المتحدة الامريكية السافر في الشؤون الداخلية للبلدان العربية والاسلامية يجسد، بالاضافة الى استفحال القوة، كالذي اوضحناه آنفاً، صراع الارادات الكبرى في العالم حول مستقبل الخارطة السياسية الكوكبية التي بدأت معالمها تتحدد بأقاليم ثلاثة كبرى:

أ- قوة اعظم تتمثل في الولايات المتحدة الامريكية بامتداد جغرافي نحو الشمال (كندا) وبهيمنة مباشرة، نحو الجنوب (امريكا اللاتينية).

ب- قوة تابعة مسكونة بالعجز والخوف الدائم من رقابة القوة الاعظم واستفحال هيمنتها عليها، وتحديداً بلدان الجنوب الشرقي والغربي على حد سواء.

ج- قوة وسط تسعى الى مقاربة القوة الاعظم واقتسام السلطة العالمية معها، وهي بلدان اوروبا وروسيا واليابان والصين والهند.

ولا يمثل هذا الاقليم وحدة متجانسة نتيجة الاختلاف الثقافي وتغاير المصالح. الا انه يمتلك اليوم امكان انشاء القوة المضادة التي بها قد

يتشكل «نظام عالمي» ثنائي او متعدد الاقطاب(٣٨).

ولأن المبحث المستقبلي يقر حقائق الواقع في راهن القراءة واحتمالات الممكن بفعل الاستشراف فإن الاقليم الثاني قد يشهد ميلاد قطب عالمي في المدى المتوسط او البعيد ان توفرت الشروط، ونعني بذلك مجموعة البلدان العربية، هذا الموقع الذي تجتمع فيه كل عناصر القوة الممكنة، كأن يجزم عبدالحليم خدام بـ«أن كلّ اسباب النهوض والتقدم متوفرة في الوطن العربي ولدى هذه الامة، ولكن ما يُعيقها هو السياسات الحكومية القاصرة عن ادراك الفوائد الكبرى التي تحققها بلدانها اذا ما سارت نحو تنفيذ الوحدة الاقتصادية العربية»(٣٩).

ولكن العجز العربي لا يقتصر، في تقديرنا، على المستوى الاقتصادي الذي يمثل، لا شك، الركيزة الأولى للتنمية والتقدم، بل هو العجز الشامل يتحدد بتردد «الدولة القطرية»، كما اوضح الباحث بين الانفتاح على الداخل العربي والانفتاح المنفرد على الخارج بـ«اقتصاد قطري» غير قادر على «منافسة قوى الانتاج الكبرى(٤٠)، وغياب البرنامج السياسي التنويري الذي يشرك الجميع دون استثناء في ممارسة «السلطة» ويطلق الحريات العامة بـ«مصالحة» تشمل جميع «الأوطان»، اذ كيف يمكن تحقيق «الوحدة الاقتصادية» وآليات التنفيذ السياسي غير متوفرة؟

وهل تثمر «الوحدة» عند السعي الى الانجاز تقدماً ان لم تتأسس على الحرية والديمقراطية والعدالة؟(٤١)

كذا العرب اليوم هم في مفترق الطرق بين الاستمرار في النهج السالف الذي اجملنا صفاته بـ«التخلف المحض» وفشل «الدولة القطرية»، ومزيد من الوهن والتشرذم في الاعوام الاخيرة رغم توفر كل عناصر القوة الممكنة، وبين نهج جديد يقوم على ركيزتين اساسيتين:

أ- السعي الى اقامة علاقات اقتصادية عربية بينية تمهيداً للوحدة الاقتصادية الشاملة.

هنالك ثروات طبيعية ومالية هائلة مقابل تصحر عقلي وهو ما يستدعي تثقيفاً عميقاً للمال وتمويلاً عريضاً دائماً للثقافة

ب- الحرص على انجاز العديد من الاصلاحات السياسية والاجتماعية التي تزيل الفوارق الذهنية بين مختلف الشعوب والطوائف، وتدفع الى الممارسة الديمقراطية، وتوفر الأرضية الخصبة الملائمة لتحقيق الوحدة الشاملة.

لا شك ان «عولمة الإختلاف» المستقبلية رهينة تشكل الخارطة السياسية الكوكبية بانتهاء عصر القطبية الواحدة ونشأة «نظام جديد متعدد الاقطاب» يحترم الخصوصيات الثقافية وينتصر للتواصل على اولوية الاتصال، دون التفريط في الاتصال باعتباره عنصراً جامعاً يزيل الحدود بين البلدان والشعوب، وللحوار الذي يرفض الاستعداء وينبذ العنف بجميع اشكاله، وللتثاقف الذي يقرّ حق الانسانية جمعاء في الحياة الآمنة بعيداً عن مختلف «سياسات الحروب».

ان السعي الى انتهاج السبيل الثانية رهين مدى فهمنا للحاضر والمستقبل معاً. فما «يسمى الحاضر»، على حد عبارة المهدي المنجرة، «في ازمة اليوم هو نتيجة عدم اهتمامنا بالمستقبل في السنوات الماضية، اذ الحاضر ليس سوى نتيجة لما اعددناه في فترة محددة. واذا اردنا ان نغير المستقبل فيجب ان نغير العمل اليوم بالذات»(٤٢)، ذلك ما يتآلف تماماً واعتبار الباحث الاستشرافي الفرنسي ادغار موران المستقبل جزءاً من الحاضر، كأن «يظهر لنا في الخفاء على شاكلة مجهرية»(٤٣).

فكيف نواصل تمثل هذا «الكيان المجهري» اليوم بحقول البحث ومناهجه ووسائله المختلفة؟

كيف نؤسس للمستقبل بمعطيات حاضرنا بعيداً عن الارتجال او «البرامج الجاهزة» الوافدة علينا من الغرب، وتحديداً الولايات المتحدة الامريكية، كأن «نصلح ما بأنفسنا»، لا ان نقبل بإذعان كامل، «اصلاح» الآخر لنا؟

الهوامش

١- Edgar Morin, "Pour sortir du XX siécle, France: Fernand Nathan, 1981, p323.

٢- المهدي المنجرة، «الحرب الحضارية الأولى، مستقبل الماضي وماضي المستقبل»، المغرب: عيون، ط٤، ١٩٩٢.

٣- السابق، ص١٥.

٤- Tzvetan Todorov, "Le nouveau désordre mondial, Réflexions d'un Européen, préface de Stanley Hoffmann, Editions Robert Laffont, 2003.

ولفظ «الفوضى» شائع في بحوث اخرى، كأن نذكر على سبيل المثال «صدام الهمجيّات»، الارهاب، الارهاب المقابل والفوضى العالمية..»، جلبير الاشقر، ترجمة كميل داغر، بيروت: دار الطليعة، ٢٠٠٢.

٥- المرجع السابق، ص٧-٨.

٦- حلل تودوروف خطاب بوش الابن الموجه الى الشعب الامريكي يوم ١٧ آذار ٢٠٠٣، اي قبل شنّ الحرب على العراق بثلاثة أيام.

٧- السابق، ص٢٣.

٨- السابق ص٢٥-٢٦.

٩- السابق، ص٣٣.

١٠- من حق الولايات المتحدة الامريكية، حسب هذه الوثيقة، ضرب اي بلد أو أيّة جهة يتبين حسب التقريب والظنّ، تورطه أو تورطها في عمل عدواني ضدها. انظر تحليل هذه الوثيقة، المرجع السابق، ص٤٠.

١١- يذكر تودوروف من الأرقام الخاصة بضحايا هذه الحرب الجائرة: قتل ٣٠٠٠٠ جندي عراقي وعدد غير محدود من المدنيين الابرياء والقاء ٢٤٠٠٠ قنبلة مدمرة

و ٨٠٠ صاروخ، كل ذلك للثأر واستعادة الثقة بالذات وبدء تنفيذ برنامج الحروب والضربات الاستباقية.

١٢- السابق، ص٨٠-٨١.

١٣- ضمن ما أسماه الدفاع المشترك واستفادة الولايات المتحدة الأمريكية من المخابرات الاوروبية؟ السابق، ص٨٥.

١٤- مثل هذا السؤال خاتمة كتابنا «اديولوجيا العنف، المثاقفة المستحيلة - المثاقفة الممكنة»، الاردن: دار ازمنة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤.

١٥- Jürgen Habermaas, "Le discours philosophique de la modernité," France: Gallimard, 1988, p61-101.

وقد نشر هذا الكتاب لأول مرة بالالمانية عام ١٩٨٥.

١٦- معضلة القرار السياسي المنقوص للرؤساء والحكومات لا تنحصر في البلدان الخاضعة للهيمنة الغربية، والامريكية على وجه الخصوص، بل تشمل قيادات دول كبرى، بما في ذلك القيادة الامريكية. فمن يتخذ القرار في الولايات المتحدة الامريكية: الحكومة ام مجلس الشيوخ؟ وهل لهذا المجلس استقلاليته الكاملة عن أصحاب القرار الاقتصادي واسرائيل؟!

١٧- فرانسيس فوكوياما، «نهاية التاريخ والانسان الأخير»، بيروت: مركز الانماء القومي، ١٩٩٣.

١٨- صاموئيل هانتنغتون، «الصراع بين الحضارات» مركز الدراسات الاستراتيجية والبحوث والتوثيق، ١٩٩٥.

١٩- ورد هذا الاشكال لدى هانتنغتون عند وضعه خارطة للحضارات والثقافات، السابق، ص١٩.

٢٠- انظر عدد الحضارات الذي انحصر اليوم في ثمان، وهو يسير ضمنا نحو التفريد، السابق.

٢١- يعود تاريخ هذه الرسالة الى شباط ٢٠٠٢، وقد نشرت مترجمة الى الفرنسية في جريدة العالم (Le monde) الفرنسية بتاريخ ١٥ شباط ٢٠٠٢، مع التنبيه الى ان عدداً من المثقفين الامريكيين الآخرين وقفوا من هذه الرسالة موقفاً مناوئاً.

٢٢- حنّه ارندت، «اسس التوتاليتارية»، ترجمة انطون ابو زيد، بيروت: دار الساقي، ط١، ١٩٩٣، ص١٥٣.

٢٣- المرجع السابق، ص٣٧.

٢٤- القوة، في منظور حنه ارندت، هي الطاقة الطبيعية التي بها تحد ارادة الفرد او المجموعة. اما السلطة فهي القوة المرجعية التي يلتزم بها الجميع وأساس كلّ القوى. واما العنف فإنه «ادواتي»، قريب من القدرة، وهو «ايضاً مضاعفة لطبيعة القدرة كي يستطيع ان يحل محلها ...»، السابق، ص٤١.

٢٥- جيل دولوز، «المعرفة والسلطة»، مدخل لقراءة فوكو، ترجمة سالم يفوت، لبنان - المغرب: المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٨٧، ص٧٧.

٢٦- فريد هاليداي، ساعتان هزّتا العالم، ١١ ايلول ٢٠٠١: الاسباب والنتائج»، ترجمة عبدالاله النعيمي، بيروت - لندن: دار الساقي، ط١، ٢٠٠٢، ص١٩.

٢٧- السابق، ص٣٥.

٢٨- «نهاية الحرب الباردة، مدلولها ومُلابساتها» عدة بحوث، جمع وتقديم مايكل جي هوغان (Michael J. Hogan))، ترجمة محمد اسامة القوتلي، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٨، ص٥٩-٦٠.

الا ان «منطق الحرب» المستبد بالسياسة منذ مطلع التسعينيات من القرن الماضي سعى الى تضخيم الحدث وفصله عن سياقه الخاص الحافّ به بواسطة اعلام موجه يخدم «سياسة الحرب» ان منطقاً سياسياً - منطق الحرب -، وفقاً للتعبير المكرّس هو الذي وجّه، بسرعة كبيرة، هذه المبالغة في اضفاء المأساوية الاعلامية.

٢٩- جلبير الاشقر، «صدام الهمجيات، الارهاب، الارهاب المقابل والفوضى العالمية قبل ١١ ايلول وبعده»، ص٢٧.

٣٠- فتحي المسكيني، حديث القيامة بين «الجليل» و«الهائل»، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان ١٢٤-١٢٥، خريف ٢٠٠٢ - شتاء ٢٠٠٣.

٣١- J. Habermas, :Aprés L'Etat-nation, une nouvelle constellation politique, traduit par R. Rochlitz, Paris: Fayard, 2000, p32.

٣٢- د. حسن البزّاز، «عولمة السيادة، حال الامة العربية»، لبنان: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٢، ص٧٥.

٣٣- خلدون حسب النقيب، «آراء في فقه التخلف، العرب والغرب في عصر العولمة»، بيروت - لندن: دار الساقي، ط١، ٢٠٠٢.

٣٤- السابق، ص٣٠.

٣٥- السابق، ص٣١.

٣٦- السابق، ص٣٥.

٣٧- مصطفى الكيلاني، «ما هو مستقبل المجتمعات العربية بعد نفاد النفط الوشيك؟» جريدة «القدس العربي»، عدد ٥٤ كانون الثاني ٢٠٠٢.

انظر ملف «النفط ومستقبل الطاقة» (الغاز، وما بعد الغاز)، جريدة العالم (le monde)) الفرنسية، عدد ٧ كانون الأول، ٢٠٠١.

٣٨- مصطفى الكيلاني، «القيمة والاختلاف، مقاربات فكرية»، تونس: دار المعارف للنشر، ٢٠٠٤، ص٢٠٩-٢١١.

٣٩- عبدالحليم خدام: «النظام العربي المعاصر، قراءة الواقع واستشفاف المستقبل»، المغرب - لبنان: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٣، ص٢٩٦.

ويحدد الباحث هذه الاسباب بـ«عدد السكان الذي يقارب ثلاثمائة مليون نسمة...، والموقع الاستراتيجي...، والمساحة الشاسعة للوطن العربي.

٤٠- السابق، ص٢٩٧.

٤١- «سيسجن الناس في سجنين: سجن الظلم والهيمنة الاجنبية وغياب الحرية وقتل الطموح، وسجن الشعور بالظلم والقهر، وكلا السجنين مؤلم للأمة»، السابق، ص٣٠٢.

٤٢- المهدي المنجرة، «الحرب الحضارية الأولى، مستقبل الماضي وماضي المستقبل»، ص٤٠.

٤٣- اوردنا هذا في بدء البحث، وهو تكرار مقصود يراد به ربط الخاتمة بالمقدمة وتأكيد حقيقة بدئية ومرجعية.

في الطرف الآخر من الليل

حافظ محفوظ - تونس

أحدس،
وانا اتدافع والكلمات، هنا، في هذا المجرى الباذخ،
ان براعمها تنبجس على اطرافي،
احدس،
غابات ترفع موسيقى في غفوتها
سنكون معاً في حلمي الأفقي
لدينا برهان كاف لنعيد مدار الاصوات الى مغزله
ونلوح للشهوة بالأيدي عارية من دمها
الصاخب،
ولدينا رائحة غادرة بأماكنها
وكما لو أني اردي الوقت جريحاً،
وكما لو اني اتنفس داخل كهفي ازماناً تعبر،
وكما لو اني اصعد رابية مأخوذاً بهلاكي،
ارمي الشمس بأغنية صدئت،
والاضواء بأصوات حروف مظلمة،
والأنهار بأجنحة ملاكي،
واقوم احرك اجساد رفاقي،
أتحسّس في العتمة أوصافي
لست أنا من نام هنا امس
ولست هنا في رمسي!!
ودليلي حنجرتي، هذي الهمهمة، صرير ثيابي
هسهسة ضلوعي، هذا الرمل المتكلس في كفي
انا لست هنا لأجرب حدسي!
سأصاحب قدمي الى وجهتها
وادل هواء الارض عليّ
اقول مزاحاً، هي كذبة اخيلتي
او هي مزحة اسلافي،
مدهوشاً كنبات وبريّ، ذاك الحالم في ثلمات السقف
افاجئ ظلي يتقدم نحوي،
يمسكني من كتفي ويرفعني،
وانا انظر
اوقفني وسط العتمة
كانت اجساد رفاقي تنهض ايضاً
كان لكل منهم ظل يمسكه
قالوا سنصاحب هذي الاقدام الى وجهتها
وندل هواء الأرض علينا.
وكما لو اني مغزل اصوات رحت ادور،
ارميهم بصراخ محترق واعرِّيني
وكما لو أني شجر رحت اميل عليهم وأجرِّدني
وكما لو أني الفجر نثرت ضيائي
ابصرت ملائكة تغمز لي،
واياد تدعوني
ابصرت طيوراً تبني اعشاشاً في لغتي
وتزقّقني..
لا ماء على الجدران، شربت حروفي
أأعطتنا الاسماء ترددها
والاشياء تحولها؟
كيف اقول دعتنا الأرض اليها
وانطفأ الوقت؟

رياح العشق والوفاء

سعيد ساجد الكرواني - المغرب

كتب الشاعر الجميل عبدالسلام بوحجر في مجلة عمان قصيدة جميلة تحت عنوان «اصداء» فأبت رياح العشق والوفاء الا ان تحاورها.

أرى في سماء مخيلتي من قريب وفاء
يطاردها العشق كي ترتقي سلماً في البهاء
وتمضي على خطوها المتمرد
لكنها لا ترى في رحيق الوداد سوى كتلة من صفاء
أراها ترى منفذاً

كي تراود في شمس بهجتها اسعدا
تراه فتى عاشقاً ابداً
كثير الوفاء كعشق اذا ما بدا
يقول لها: عشقي المجتبى كن صديقي
لتؤنس لي وحدتي الموحشة
أنر لي طريقي
فلا أستطيع المكوث ببيت الهوى مفرداً
فكوني لسحر الندى منعشة
لأني اخاف
اخاف على نبضتي ان تُمس
اريد لأشواقنا ان تحس
اخاف على وردتي

من عيون العدى
وسحر الوصيفات حين تناغي المدى
فكن يا وفائي لنا سنداً
مدى العمر نجن الندى
وصبِّي عليّ رحيق الوفاء عليّ
يصبُّ الوفاء سميرَ السّناء
وبرد البهاء
وورد الرجاء
لنمضي سوياً
ونقتسم الوقت
والدرب والعطر والسحر والشعر
والنور والعشق والسؤددا
أراك وفية عشقي
مداك مخيلتي
فمخيلتي تنتشي من قريب القريب
أراك مدى العمر احلى صبية
فدمت لصبك دهراً وفية
تلاقي كما يشتهي طيفهُ أسعدا
حمامتي العاشقة
فؤادي وعشقك ها انطلقا
يعزفان قصيداً لعشق الجمال
وفي صبوة الألف والصحوة اتّحدا:
يوقل لها عشقي المجتبى
فتحت لك من مساحات قلبي مدى ارغدا
أتأذن لي ظبيتي أن أكون لها
وردها المشتهى في سمير الأعالي؟!
تعانقه في الطريق فؤاداً يداً
وتلبسه نفحة لفحة مهجة جسداً
وروحاً كرعد يعانق برقاً
وما رددا
من صهيل
وما غردا

من هديل
يجول بعشقين هاما سنىً سرمدا
كأنّ الهيام اجتباه لها مهجة
ترتدى
كأن الهيام اجتباها له زهرة
تُفتدى
تقول له يسكن العشق والبحر في
نبضتي
فإن ارتوي من سنائهما وبهائهما
نحلّق معاً في سماء القريض
نطوف بجنّة حقل اريضْ
الى ذروة البرق والرعد
حيث الصَّلاح
يُمازجُهُ من حُبُور الوفاء
إذا عانقت وردةٌ زهرةً
ينتشي العرف من سحر هذا
الصداح
ومن لثغة بيديك أنال المنى في
المساء
فتهمي اللحون من النبض يسري
الوفاء
لعطر الصباح
خذيني الى دوحة العطر سارية
فوق موج الأعالي
ففي نبضتيك
رأيت سفيني رأيت شراعي
رأيت مآلي
أرى في وجيبي وفاء
أراها ترى في مرايا حقيقتها
اسعدا
حبيبي انتشلتك من بوح قلبك
في لحظة واحدة
حبيبي سجنتك في بحر عيني
خوفاً على نبضاتك من شهقة
شاردة
حبيبي تحديت عقلي وأهلي
وآثرت عشقي الى الصبوة
الرائدة
وفاء

أرى في فؤادي
وفاء
تكلّم في
سحرها اسعدا
حبيبي الذي قد
منحته أمواج
سانيتي موردا
وفصّلت عشقي
على قدره
نبضة
شهقة
موجة
تُفتدى
أتترك سهم
الهوى بين اجنحتي
مغمدا

أيا سحر كل السناء
عشقتك لكن عشقك جرّأني أن
أبوح
وصيّرني كوكباً شاعراً إذ يلوح
وصيّرني مزهراً صادحاً أبداً
أما كان أولى بعشقك أن يتقدم قرناً
لأعلن عشقي
من قبل أن تغمريني به
مثل واردة من وفيٍّ الوفاء
وفاء
ليصدعَ مني الوجيب
ينادي الحبيب
أكون على زمني الأسعدا؟!
لك الآن أن تذكري
لم يكن ممكناً أن أحب سواك
وأن أتدثر من سحر غير يديك
ولا أتنفس من عشق غيرك
لا لم يكن ممكناً ابداً
ولكن صوتك حول كل حروف
اعترافي
على شفتي كلماً يتصادى
مع العشق والبحر والورد
مبتهجاً سرمدا

وعشقي يفوح
وقلبي ينوح
يلاحقني من وراء هوانا
صدىً رائع رائع في المدى؟!
يعلّمني العشق أن أصطفيك وفاء
كما تَنْثر الوردة الملكية أشواقها
في الصباح
فَيَهْمي الصُّداح
فها طيرك الناهل العشق في
المنتدى
يناديك نحيا أليفين في سورة من
صفاء
يعلّمني العشق أن أتلمّس من
شهقة الوجد والحلم
ما قد يناغي الرجاء
سأدرك أن العشيقة حين تبوح
بسحر الهوى
كشلاّل نور وورد وماء
على نبضتي شاعر غارق في
الوفاء
تنصبه دائماً أبداً
وفاء
على عرش أبحرها عاشقاً أوحدا

إلى أين يمضي المغني

عيسى الشيخ حسن

إلى أين يمضي المغني؟

خطاه تقول:" الطريق إلى حزنها ممكن "

والنداء الأخير على الراحلين

يحثّ أغانيه نحو الدروب

التي علقته على كم أشواقها

يقول المغني:

" سأترك جمراً ، لعل الذين يمرون بعدي

يضيئون أقمارهم من بعيد

فأسهر أيضاً

و أذكر أني مررتُ

خطاه تقول:

" الطريق إلى وجدهم سالك "

" ليس بعدُ " .... همسنا ليسمعَنا

غير أن المغني تناومَ شيئاً

وأغفت خطاه

إلى أن حسبنا الغناء تبدّد فينا

فرحنا نهيل سلام اليتامى علينا

أجل ...

واقترضنا سماءً جديدة

لننسى ، ونصعدَ

قالت يداه: " ينام ليحلم "

قالت خطاه: " تناوم بعض الطريق ليهربَ منا "

وليس لينبت فينا قصيدةٌ .

إلى أين يمضي المغني؟

الصغار على مقعد الدرس ضجوا

و مروا على دفتر الدرجات القليلة

كان الطريقُ يسمّع



والدرجات تقلّ

كذا .... والغناء تناوم بين رفوف الضبابِ

حسبنا المغني تثاءب

قال الصغار: " ينام ليحلم "

قلنا:

" تثاءب بعضَ الضباب ليهرب منا "

الكبار على مقعد الحلم

قد أوّلوا بعض غيبته

راحة من عناء المسير

والتلاميذ من خوفهم سمّعوا للطريق

وكان يطول بهم و ينفضهم كالغبار
ويسألهم: " أين حلم المغني؟
اذهبوا ... واشرحوا خوفكم للنداء الأخير .
فيبكون .....
ثمّ يخطون قوساً جميل الخضابِ
لعلّ المغني يفيقُ
ويسهرُ
كان الطريق تطاولَ أيضاً
وكانوا ينامون في دفتر الدرجات القليلةِ
آه ... و كنا لبثنا .... لنسأل كهفاً جديداً
عن الوقتِ
نسأل قوساً جميل الخضاب:
" متى سوف تعدو الأغاني ، وتوقدنا أنجماً لا تنام " .

إلى أين يمضي المغني؟
الصبية
مدت إليه بحبل الغناء الطويل
فأجهش حيناً
وظنَ الطريق يعيد الصغار إلى مقعد الذاكرة
الصبية قالت: " سألنا عليهم غبار المراحل
...والعابرين
الطريق تناوم
قال المغني:
" جدوهم هناك ... صدى للأغاني الشقيةِ
بعضَ احتمالِ
يلوّن حزن السماء التي ظللتنا بخوفٍ غريبٍ "
وكان الغناء تبعثر
قلنا:
" نلمّ الحكاياتِ
نحفظُ بعض المتون
نعيد إلى دفتر الدرجات القليلة فوضى النصوص
لعلّ تلامذة أو جنوناً
فلاسفة أو غضاراً
وأرصفة أو غباراً ...
نهجئهم
مثل طيفٍ بعيد التمني " .
الصبية غنّت ..
ولكنّ جند الهواء تنادوا إلى هدنة
كي يطيلوا الطريق
وكنا التفتنا
لنسأل كهفاً عن الوقت
ونسأل جند الهواء عن الهدنة الحائرةْ .

❖❖❖

و كنا كبرنا
فلاذت بنا الذكرياتُ
وحطّت على حزننا شجراً وطيوراً
و كان المغني يعود إلى النصّ ليلاً
فنغمض عين السؤال
عن الكهف والوقت والأغنية .
و كان الطريق تلعثم
صار غريباً
فلذنا به ..لا لنسير
ولكن لنسأل: " أين المغني؟
وأين خطاه؟
التي ألجأتنا إلى فسحة الناي نشقى بها
فجئنا نقلب أحلامنا
على راحة الحزن و الشعر والقافية.

❖❖❖

أرواح الضوء

عصام ترشحاني- سوريا

يا لؤلؤة صعدت من مائي
كم.. أغلقت
عليك حريقي
وسكنت سرادق ما يتنزه
في اشراقك،
يا طرب التوبة لي..
كم في ميدان الوصلة،
انستُ برازخ ما يستوحش فيك
ويهواني..
هل لمعت استارك بالدهشة
حين فتحت عليك سمائي؟
ماذا في مكنون اسمك،
يا ثلج الأزل البكر،
وما سرُّ العطفةِ
في هاء النشوة والعروة
ما سرّ النور الجامع
في ياء العرشْ
هل سرُّ شهودكِ،
في لام اللطف
وسر غيابك
في ألف الخلق،
وسر الغربة في غين وجودي؟
ماذا في سلطان اسمك يا هيْبة روحي؟
هل فيه عواصف،
أم أفلاك تركض بغدائرها



في جوف نشيدي
هل فيه خيول غامضة،
تتلقاني بالرَّيْحان
وتصهل بالشجر المذهل
في جسم وريدي؟

هل فيه ظلالي
ام انّ مراياك موزعة
في قبّة شعري؟
يا امرأة
في البرج الواحد بعد العشرة،
ها.. أنت تفرّين
الى بلد آخر،
لا يلحظني فيك سواي
وها أنت
من الغارب.. للغارب تمتدينَ،
فأتركُ في أرواح الضوء جنوني
اترك فيك بياض الفردوس
جلال المطلق،
والموسيقى العذراء لليلك قلبي
أترك سدرتنا
في النصِّ المفقود
من الأسطورة
فلماذا تبتعدين إلى ما يمكث في المفقود..
ويحجبني؟
سأصلّي
لسويداء العنبر
ولآل بنفسجنا
سأصلي
لمقام الحضرةِ
في جسد الماس العالي

يا بانة الطاف شرودي
هل أسأل فيكِ
هلام الزهر بأن يرحمني
سأسمي.. ذاك الومض الباذخ،
في العينين
وذاك البضّ الصاعقَ
في الشفتين..
سرابي..
يا امرأة
خرجتْ من نرجس اعصابي
لن أنسى..
مهما الشّرسون
رموكِ بمرك حجارتهم..
كيف الغيمُ
تكاثف فينا
حبقاً
وسنونواتٍ..
وسنابل
لن أنسى
كم برقكِ،
ايقظ ما في الكلمات
من الشهوات..
وأهلكني
هل سلط سيف المجهول،
على لغتي
كم ضاق
عليَ الشعرُ
فأدمنتُ طويلاً
خمرة ذاتك
وصفاتك
كم بِخَفيِّ النور تحصّنْتُ
فكلمني
ما لا أعلم
في الملكوتِ..
أو الجبروتِ
فلذت بخوفي
أوغل فيك وأبكي
يا سيدتي
سأدوّن في اللوح المتبقي
لغرائبنا
اني ارث الريح
والعن من يجرح بعضي..
سأدوّن اني الآن حزين
لا حول سوى
ان الهث في المدن الأخرى
اغتال غيابي.. وأضمّد جرح الرعشات
الأولى
لا حول سوى
أن أوصد ارضي
وأقول وداعاً
لسلالة نبضي



المتقي عبدالله - المغرب

-١-

أيقظته زوجته هذا الصباح أو ذاك الصباح، لم يعد يذكر، لقد حدث الذي حدث:

فتح الرجل عينيه اللتين هدهما السهر، تثاءب، تحرك، تحرك في فراشه، أحس أنه بدأ يخترق قشرة العالم البراني، تثاءب مرة أخرى، و بعد ثوان وجيزة فقط، استمر يبحلق في دولاب الملابس ببلادة أو يحك عانته أو ينصت باهتمام لطفله يمتص حلمة أمه، يهم أو لا يهم، الرجل دفع عنه الغطاء، لقد دفع عنه الغطاء، وقف منتصبا على رجليه المسلوختين بالسفريات، تقدم نحو المرحاض صامتا، كانت امرأته وحدها تترصد هيكله العظمي، و تستشعر قرحة معدته وأيامه...

اغتسل الرجل، نظر في المرآة، فحص وجهه الملتحي، هزه القرف، قال في نفسه لنفسه: (الله ينعل بوها حالة).

-٢-

مثلما يحدث كل صباح، اتخذ كرسيا في الركن الأيسر من المقهى، نظر ببلاهة للطاولات، للكراسي، ثم ما لبث أن طاف بعينيه بين صفحات الجرائد استعدادا لازدرادها، أقبل النادل، وضع أمامه طستا أبلق، وهو يحتسي قهوته المرة، كان يقرأ عن أن العالم يتعفن من حوله، و حين عرف أن هذا العالم تفوح رائحته، دخل سوق رأسه ثم أغمي عليه.

لا ريب أن هذا الرجل قد انسل من جحره قبل ساعة، قطع أزقة فرعية وضيقة أيضا ليحشر نفسه في زاويته الشاغرة، الرجل تمصه السجائر الشقراء، تحتسيه القهوة، تقلبه الصفحات، تعاقر قنينته الكلمات المتقاطعة، وقد يحدث أن يتقدم إلى ذاكرته، يفتح مغاليق دهاليزها ثم يتيه في فلواتها:.

-الرجل علق محفظته على كتفه الأيمن، قبل زوجته، باس أطفاله ثم انقذف إلى الخارج كالكرة المطاطية وشيء كالعنف في دماغه، الرجل الآن يطل بوجهه على الدرب، الدرب صامت وبارد، كل شيء في الدرب صامت وبارد، و هو يمشي كما يمشي دائما، وقف غير بعيد من عتبة بيته، أخرج لفافة من جيب قميصه، أشعلها، عب منها أنفاسا طويلة، نفث دخانها الذي كادت خيوطه تخفي ملامحه، شخص ببصره نحو الإسفلت، شعر في داخله بحنين جارف يقترح عليه الأوبة إلى البيت ليحضن أطفاله ويشم فيهم رائحة امتداده، لا شك أن الرجل تخلى عن الفكرة، لقد أحكم محفظته الجلدية على كتفه، ومشى كما يمشي دائما ناقلا خطواته كالسنجاب يدوس الأزبال ومغاسل المياه، حتى أنه يستطيع أن يتعرف على قنيناته وأعقاب سجائره، الرجل خطر بباله أن الأيام تتضاحك منه ولا تتورع عن إصدار ضحكات مجلجلة.

-٣-

الرجل بلغ الشارع الذي على جانبيه أغلب المقاهي، الرجل أب لثلاثة أطفال، والرجل ابتعد عن السوق القديم خطوات ثم توقف، مسح المحطة بعينين مكدودتين، و في سرحة من



سرحات الذهن، تخيل نفسه ماركة بشرية مسجلة تتقاذفها الأيام في صناديق مثقوبة، يهم أو لا يهم، تقدم الرجل كجندي مخذول صوب قاطع التذاكر، أخذ تذكرة، راح يذرع المحطة جيئة وذهابا، فما يكاد يقترب من الطوار حتى ينصرف عنه. الرجل الآن اقتعد الطوار ظلت ملامحه متجهمة، حاول البكاء وكان راغبا في التراضي معه، غير أنه فشل وكان يدخن اللفافة الرابعة أو الخامسة... والله أعلم.

توقفت الحافلة وفرملت، الرجل وثب إلى الداخل، علق محفظته البنية مع أمتعة المسافرين، والرجل تكور على مقعد متآكل جوار امرأة تفوح منها رائحة عطور الجنة.

ما زالت الحافلة تسابق المسافات الطوال بسير مستقيم و..ملتو، و ما زال الرجل يحدق من زجاج النافذة صوب الأشجار و أحواض النعناع، صعد ببصره وراء البيوت المتناثرة في السفوح أو على الهضاب، رأى الأفق و السماء. و أسرها في نفسه...

-٤-

الحافلة توقفت وفرملت مرة أخرى ثم بصقت الرجل، سار بخطى وئيدة، عرج إلى اليسار نحو مقهى منتصبة بزاوية الشارع، رمى بجثته على أول كرسي يصادفه، وضع محفظته بين رجليه، جاء النادل، طلب قهوة سوداء، أشعل لفافة وكان يطوق الشارع بعينيه دون تركيز، انتهى إلى مسمعه جرس الثامنة إلا ربع، استوى واقفا، انزلق من المقهى ومضى صوب المدرسة بخطوات خاطفة كأنما يطأ شظايا من نار حامية.

(الرجل عثر على نفسه فجأة في قاعة الدرس المقشرة الجدران، والرجل الآن... يلوك نفس الكلام...يتمدد... يتقلص... ويلوح بيديه كالمعتوه)

حاشيتان:

١- حدق الرجل في ملامح زوجته مليا، بدت لعينيه تحترق من الداخل، طوقها بذراعيه فانبعثت منها رائحة لذيذة كطعام الأمهات.

٢- من... إلى...

الموضوع : استفسار

المرجع : مراسلة السيد...

تحت رقم...

لا سلام و لا هم يحزنون...

و قبل، لقد بلغني أنك تخلفت عن العمل يوم... و يعتبر غيابك غير قانوني نظرا لعدم إدلائك بحجة مقبولة، لذا، أطلب موافاتي بما يبرر ذلك، و في حالة عدم توصلي بالجواب في ظرف أقصاه...، فإني سأعمل على خصم الفترة المشار إليها من خبز أطفالك المبعد عنهم... والسلام.

مسرحية "لسبب أو لغير سبب" للفرنسي جاك لاسال

بقلم: د. محمد سيف/باريس

سـفـروترحـال في أعـمـال ناتالي ساروت

قدم المخرج والمدير السابق لمسرح "لاكولين" الفرنسي في باريس مسرحية "لسبب أو لغير سبب" للكاتبة الفرنسية ناتالي ساروت. وهنا قراءة للمسرحية وللأسلوب الذي اتبعه المخرج لاسال في معالجة عمل ناتالي ساروت.

تعتمد كتابات ساروت المسرحية في أغلب الأحيان على الأفعال الكلامية الموجودة في الخطاب المسرحي الذي من شأنه أن يصنع الحدث المسرحي وليس العكس مثلما تطالعنا به النصوص المسرحية ذات البناء الكلاسيكي. فبالأضافة إلى المعاني والدلالات التي يتضمنها الحوار المسرحي هناك أفعال كلامية تكاد أن تكون غير مرئية توجد في قلب التركيبات اللغوية المتداولة. ومن هذه التركيبات اللغوية تتشكل احداث مسرحية "لسبب أو لغير سبب"، التي تستنطق بشكل أو بآخر موضوع سوء التفاهم الذي يحدث بين أكثر الأصدقاء محبة وتقاربا. ومثلما للخطاب مشهديته كما يقول ميشيل إسكاروف فإن لـ"مسرحية لسبب أو غير سبب" خطابيتها المشهدية التي سنحاول أن نلقي الضوء عليها، إذ يتشكل فيها الكلام أو بالاحرى يُصنع أمام المتفرج لحظة التقديم مثلما لو أنه لم يكتب من قبل ولن يخضع للشطب والتصحيح. ويكشف هذا الحوار/ الكلام الذي هو درامي عن شخصيات المسرحية وصراعاتها الاجتماعية التي تتأسس من خلال الفعل المنطوق الذي يولد بنوع من الرقة أو بنوع من القسر وفقا للحالة والظرف. إن الحوار في هذه المسرحية ما أن يولد حتى يتلاشى مبتعدا، هائجا، متدفقا، منتشرا، خالقا لنفسه رفاق درب ومخلوقات على شاكلته، مرة يعاملها معاملة عنيفة وثانية يداعبها وثالثة يعضهم ورابعة يتركهم في حال سبيلهم ويذهب في طريقه. أنه يصنع الحدث لكي يعتقد فيه، لكي يتكاثر من خلاله ثم يستغرق فيه، إن هذا الكلام المنطوق أو الفعل المسموع في هذا النوع من المسرحيات يجب أن نوليه اهتماما بالغا، يجب أن نصغي إليه جيدا، لأنه في حقيقة الامر، خارج من اعماق اعماقنا، فهو يشبهنا، ليس بغريب علينا، انه يضحك، يضحك حد البكاء، حد انقطاع النفس، حد الألم. انه يتعذب صابرا منتظرا ذلك اليوم الذي يقدر فيه على البوح بكل ما يضيق به الصدر من أسرار، من بهرجة وضخب. عندئذ سوف يدوي صوته بلا انتهاء، مثل قرقعة افكارنا الداخلية التي تدوي لأدنى اهتزاز فوقي أو سفلي، وسوف تستدير هذه الافكار وستطير وستتفتح على اعماقنا السحيقة مثل نباتات لحمة تفاجئ الضوء خلسة عن لونها. ولكن لكل مسرحية موضوعا يكشف عن لونها وشكلها الدرامي أو الكوميدي مثلما لكل مسرحية موضوع يحكي قصة.



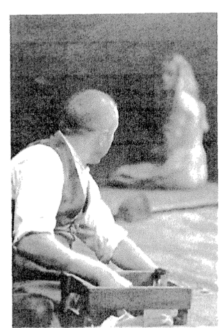
▾ موجز الحكاية

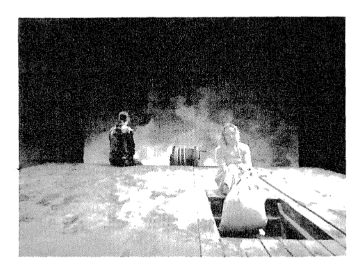
تتحدث القصة عن صديق يأتي لزيارة صديقه بعد انقطاع طويل وسنسمي الشخصيات بالواحد والثاني، لأن النص لم يمنحهم اسماء تذكر. إذن الواحد يأتي لزيارة الثاني من أجل أن يسأله عن السبب الذي جعله يبتعد ويتحاشى لقائه. وهنا يضطر الصديقان للرجوع إلى الوراء قليلا من أجل تذكر ما حدث من خلال أصغر التفاصيل التي مرت بهما وباعدت بينهما. إن أبطال المسرحية مثلما يطالعنا بها النص، هذه المرة لا تمثل طبقة اجتماعية معينة وليسا هما بزوج أو زوجة وإنما فردين أعزلين قررا أن يتقابلا وأن يعطيا نفسيهما فرصة أخيرة للحديث. في هذه الفرصة ربما ستعود المياه إلى مجاريها وتأخذ العلاقة شكلا أخر من التواصل. إذن، فالمسرحية تتأرجح ما بين (اللا)و (النعم)، تتأرجح ما بين السبب والمسبب أو بالاحرى ما بين (السبب) و(الا) سبب. إن المسرحية كمتن أدبي وتقديم عرضي بمثابة بحث عن وفي بقايا صداقة طويلة، وطالما المسألة محصورة في هذه المسرحية، بين صديقين حميمين، يبدو من الصعب التدخل فيما بينهما لا سيما أن اشكاليتهما معقدة والسبب فيها هو اللفظ، اللغة التعبيرية والابعاد النفسية التي تظهر على فضاء العلاقة في حالة وظرف جد خاص، إذن هي اشكالية تكاد أن تكون غير مرئية بالنسبة للغير، لأنها تقطن ثنايا ومنعطفات جوانب الحوار غير المرئي الذي دار بين الصديقين المتخاصمين. وأعتقد أن تدخل شخص خارجي أو خارجاني في مثل هذه الحالة يصبح مضحكا ومثيرا للسخرية لأنه سوف لن ولم يفهم من الخلاف شيء. وهذا ما حدث على وجه التحديد في المسرحية، عندما يتدخل الجيران لحل المشكلة فيما بينهما فلم يجدوا ما يمكن قوله لأنهم لم يفهموا لا المشكلة ولا تصرف الصديقين اللذان قال

أحدهم للاخر ذات يوم معلقا على موضوع شخصي قصه عليه للاستشارة: (هذا جيد هذا)

ويرد عليه الاخر: (كلا لم تقل ما قلت بهذه الطريقة) لأن ما بين (هذا جيد) و(هذا) كان هنالك مدة زمنية ثم أن نبرتك في النطق كانت خاصة، فأنت لم تقل (جيد) دفعة واحدة أو كما يجب وإنما قلت(هذا جي ي ي يد) ثم توقفت كثيرا قبل أن تقول (هذا جيد).

بالتأكيد، إن هذه المعادلة اللغوية أو بالاحرى اللفظية لا يمكن أن يحلها شخص غريب، ولهذا السبب، تبدو المسرحية كما لو انها عالم مغلق خاص بأصحابه، وتضيق وتصغر حلقة اتساعه كلما حاول غريب التقرب منه. انه يشبه إلى حد كبير حلبة مصارعة لا يمكن الخروج منها ما لم نقتل الاخر، الصديق، الخصم. ولكن لو تساءلنا بنوع من الحذر من هي هذه الشخصيات (الواحد والثاني) في حقيقة الامر ؟ومن تكون ؟ والجواب هو: انهما قبل أن تبدأ المسرحية وقبل التلفظ في الجملة التي فجرت كل الديناميتات التي كانت موقوته بين الصديقين: هما صديقان حميمان من طينة واحدة لم يفترقا منذ الصغر.





ناتالي ساروت وأسرار الخلق والابداع

تقول ناتالي ساروت في اعمالها الكاملة: عندما بدأت في تأليف كتابي "الكواكب السيارة" كنت أفكر بالطريقة التي بواسطتها يمكنني أن اكتشف فيها الغطاء عن الجهود الابداعية التي يبذلها الكاتب أثناء الكتابة، وذلك من خلال تناولها من منابعها، أي حيثما تولد الرغبات الأولى التي تدفع هذا الكتاب أو ذاك على الكتابة والتأليف من حيثما توجد الحواجز المؤدية إلى الابداع. لقد أردت أن اتبع مسالكهم، مسيرتهم، طرائقهم في التعبير من خلال الكتابة نفسها وليس من خلال الكتابة شيء أخر. لكن فلاسفة ومنظري وقتنا الحاضر استحوذوا على كل شيء واتفقوا فيما بينهم على تغطية هذا البحث أو ذاك بكمية لا بأس بها من الأفكار المعقولة وغير المعقولة. لهذا حاولت أن اغلق اذني قدر ما استطيع وأن اعتمد على نفسي عبر تحسس طرق ومتاهات تجلربتي الكتابية مرغمة نفسي على الاخلاص كل الاخلاص في مشروعي هذا، غير مبالية بالحجج والبراهين التي غالبا ما يقع تحت تأثيرها الكاتب. صدقوا واعتقدوا أن هذا الفعل ليس باليسير. بعض كتاب عصرنا الحالي عندما يتحدثون عن اعمالهم يذكرونني بمزحة طريفة لا بد من قصها عليكم: (أستدعت احدى النساء المتزوجات طبيبا من أجل فحص زوجها المريض المسجى على الفراش وعندما اقترب الطبيب من المريض وقام بفحصه ألتفت إلى المرأة قائلا: "أن زوجك ميت ولا فائدة من علاجه" ولما سمع المريض المسكين كلام الطبيب لزوجته جمع كل قواه وارغم نفسه على النهوض قائلا:

"هذا غير صحيح أنا لست بميت أنا لازلت حيا أرزق". عندما رأت الزوجة زوجها بهذا المنظر، هجمت عليه واوقفته عند حده قائلة:

" ألزم الصمت من فضلك، فأنت لا تفهم ولا تعرف نفسك اكثر من الطبيب". أن ما تريد أن تقوله ناتالي ساروت من وراء هذه المزحة الأليمة أن بطل هذه الحكاية وهو المريض مثلما رأينا يبدو اكثر شجاعة وبسالة من بعض الكتاب الذين لم يجرؤوا على قول كل ما يعتمل في انفسهم بشكل حر ومخلص بشأن مؤلفاتهم .. أنهم يخافون أن يسكتهم احد مثلما فعلت الزوجة مع زوجها بحجة أن الدكتور يعرف اكثر واحسن منه. مثله في ذلك مثل النقاد والفلاسفة الذين يدعون معرفة النص الادبي اكثر من كاتب النص نفسه، وتعتقد ناتالي ساروت أن الذي يشعر بأنه ينتمي إلى فئة هؤلاء الذين يعتقدون أن الطبيب، الفلاسفة، النقاد المسرحيين، يعرفون بحالهم اكثر مما يعرفون انفسهم ليسوا بمؤلفين أو مسرحيين حقيقيين .. مثلما هنالك كتاب ومسرحيون تركوا انفسهم عرضة للوهم بحجة انهم لا يعرفون ماذا يكتبون على وجه التحديد. لذلك يفضلون أن ينضموا إلى فريق الكتاب والمسرحيين الذين يخضعون لتعليمات وقرارات الأطباء.

نفهم مما سبق أن اللغة بالنسبة لناتالي ساروت، نقطة انطلاق اجبارية وفريدة، ففيها ومن خلالها تولد وتتكاثر جميع الأشياء في الكتابة مثلما لو أن العالم الذي نعيش أو الذي يعيشه المؤلف لا يتألف إلا من الكلمات ولا شيء أخر غيرها. فهي منذ بداياتها وكتاباتها الأولى كانت تحس بشكل مضاعف بنوع من الأهتزتز والأرتجاف من ذلك الشيء الذي لا يحمل أسما، ذلك الشيء الذي يتحول إلى لغة لكي يعبر عن نفسه بكيفيات عدة .. فهو في بعض الأحيان يكون

مباشرا عبر الكلمات وفي أحيان أخرى عبر الكلام المنطوق بواسطة النبرت وفي أغلب الأحيان من خلال الصور، الايقاعات، من خلال انواع الاشارات، انه مثل الأضواء الصامتة التي تترك تلميحاتها على اكبر واضخم المجالات بنوع من الايجاز ... وهنا يكمن نبع الحياة، أن صح التعبير. ولكن ماذا سيحدث لو أن الكاتب أو المؤلف فقدً تواصله مع هذا النبع: اللغة ؟ وهذا في اعتقادنا يمكن أن يحدث في أية لحظة، ما الذي سيحدث بالضبط ؟ إن الذي سيقع، حسبما تقول ساروت: أن اللغة ستبتعد عن منابعها أو على الأقل ستحاول الابتعاد مثلما ستحاول أن تفرغ نفسها أو تثلجها، ولهذا يجب أن نكون حذرين في تعاملنا معها قدر ما يمكن، لأن الخطر كل الخطر يكمن في كيفية اتصالنا معها، ثم إذا فقدنا علاقتنا السليمة بها أو فقدت هي علاقتها بنا فسوف يقع الهجر، أي سوف تهجرنا وتذهب بعيدا لتطيع الاعراف والتقاليد القديمة للجمال أو انها سوف تأخذ راحتها في أن تكون لطيفة وديعة ودلوعة من أجل أن تمثل دور الأهم والأحسن. وفي مثل هذه الحالة سنعرض انفسنا للتهلكة. ولكن إذا حدث ما يمكن أن يحدث وابتعدت اللغة عنا بعيدا، علينا أولا وأخيرا أن نقوم بتحطيم كل شيء والعودة إلى المنابع الأصلية التي بدأنا منها بكل تواضع، أي أن نعود إلى حيثما توجد الأحاسيس الأولى التي تمثلنا عن حق وحقيقة.

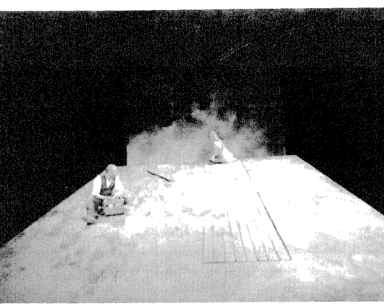
نلاحظ من خلال تصريحات ساروت، أنها معنية دائما وابدا، في بحث مستمر عن حركات وتيارات واحاسيس خارجة عن القانون. فهي تبحث عن عوالم أخرى غير عادية خالية من الدرامات التقليدية، عوالم واضحة مفتوحة على الاخر قدر ما يمكن، عوالم موحدة غير مطرزة، مزوّقة. إن استخدام ساروت لكلمة دراما أو درامات يبدو لنا كنوع من العدل، لأن اعماقها مليئة بالأفعال الصغيرة والكبيرة التي تتعقد وتتفكك وفقا لصراعات درامية خاصة جدا. وهذا يعود بكل تأكيد إلى كونها جاءت إلى المسرح من عالم الرواية والقصة القصيرة الذي يختلف فيهما الحوار، الصمت، الخطاب الانشائي المرسل أو المتقطع الذي لا وجود للقصة إلا عبر الحدث الكلامي الذي يدور في المسرحية ما بين "الواحد" و"الثاني" بين ما ينجز الآن/هنا أمامنا وما بين تجليات الخطاب والحدث، ومن خلال البعد التداولي للخطاب الذي أسسته ساروت على الأفعال الكلامية المتشكلة عبر الآن/هنا وعبر ما حدث في الماضي، وعبر ما سيحدث في المستقبل.



وقفة مع المخرج والاخراج

يقول جاك لاسال، إن ناتالي ساروت بالنسبة لي بمثابة لقاء أو بالاحرى لقاءات عديدة جوهرية تشكلت منها ومن خلالها حياتي الفنية. ومن الملاحظ على طريقة "لاسال" الإخراجية في هذا العمل على الأقل، انه يبحث بنفس الكيفية التي تبحث بها ساروت في مؤلفاتها. يبحث عن الاحاسيس الحقيقية، يبحث عن المنابع الاصلية التي تدفع أو تحفز المبدع على الابداع، فهو على سبيل المثال، يولي اهتماما خاصا في هذا العرض بلحظات النزاع، بامكاننا ملاحظة ذلك ببساطة من الطريقة التي قاد بها الممثل، من الكيفية التي كان يتشبث بها كل التشبث بهذه اللحظات كما لو ان ليس هنالك شيئا اخر يهمه غيرها. فاللحظات الصراعية بالنسبة لـ "لجاك لاسال" كادت أن تمثل كل الإخراج. فلقد قدمها على المسرح بشكل خاص ومميز بحيث كانت مرئية وواضحة لدرجة أن صارت هي قلب الحدث وسر ديمومته المسرحية، مثلا، عندما كانت تتمرد ينهار كل شيء أو يتعطل، وعندما كان يهدأ

عصفها وتدخل إلى قلبها الطمأنينة ترمم كل شيء لكي تخربه أو تعطله من جديد في أقرب ثورة لها . إن الصراع في هذا العرض لعب دور الوسيط والمحفز الذي من خلاله استطاع المخرج أن يكشف عن تشقق وتصدع واجهة العلاقة الانسانية المصقولة صقلا تاما في نظر الاخرين.



وهذا بحد ذاته يمكن أن يكون تراجيديا لولا الدعابة التي كانت تظهر وتغيب من حين لاخر على سطح الاحداث. ولكن هنالك سؤالا محيرا يمكن طرحه بكل هدوء وتأمل: ما هو الدور الذي تلعبه الدعابة في مؤلفات ساروت المسرحية ؟ والجواب هو: انها تمارس سلطة اعتراضية، تخريبية. فالعرض كان "تراجيكوميك"، إن صح القول، أي انه جمع التراجيديا بالكوميديا بكيفية شاعرية حياتية لم تجعلنا نحن كمتفرجين أن نشعر ولو للحظة باختلاف وانفصال هذين اللونين من المسرحة. إن الدعابة في عرض "لاسال" صارت تمارس دورها الازعاجي والاضطرابي على التراجيديا في كل مرة تحاول فيه هذه الاخيرة أن تشكل نفسها أو تكونها. لقد منعتها من أن تكون كما هي بل قامت وسمرت حركتها في الموضع نفسه الذي كانت تنوي الانطلاق منه. وفي اعتقادنا، هذا ما كان مطلوبا من الإخراج. إن العوالم التي خلقتها ساروت وعملت على تشييدها لا تجرأ على الأخذ بالتراجيديا كما هي مثلما لا تجرأ أن تسقط في أحضان الكوميدية المحضة، لأن هذه العوالم التي نحن بصدد الحديث عنها عوالم غير مستمرة مترددة، ملتبسة، مرتجفة، أي غير قادرة على اكمال طريقها لوحدها، وهي نسبية مثل ظهور الحقيقة واختفائها تماما.

تقول ساروت في نص قرأته ذات يوم في مؤتمر ثقافي حول الرواية الجديدة: "اذهب إلى موضع أخر، اذهب إلى أين ؟" اذهب إلى تلك البقاع والمناطق النائية التي لا يستطيع الوصول إليها أحد. اذهب إلى تلك البقاع الصامتة المظلمة والمبهمة، هناك حيث الكلمات التي لم تستعمل بعد، اذهب نحو تلك الكلمات التي لم تمارس عليها اللغة بعد افعال التجفيف والتحجر. اذهب نحو الذي لازال يتحرك، نحو ما هو افتراضي، نحو الاحساس الهائج مثل موج البحر، نحو ما هو اجمالي، نحو هذا اللايسمى -وتقصد الاحساس النقي- الذي يعترض الكلمات بقوة والذي يستغيث بها مع ذلك لأنه لا يمكن أن يوجد من غيرها".

إن لاسال في عرضه هذا وفي بحثه المسرحي الذي يمتد ويتسع منذ كان طالبا في الكونسرفتوار المسرحي حتى هذه اللحظة يبحث عن هذه الطرائق والسبل العنيدة التي تتجه دوما وابدا نحو تلك المجاهيل والاقاصي المبهمة الغامضة، يبحث عن كل ما هو غير مؤكد وصامت، يبحث فيها عن الكلمات التي لم تستعمل بعد والطرق التي لم تسلك بعد في اساليب العرض والتقديم وقيادة الممثل. فهو يقول: " إن اكتشافي لاعمال ساروت المسرحية المتأخر لم يكن بالنسبة لي ولادة ثانية فحسب وإنما كانت بمثابة تأكيد على ولادة إنسان آخر في داخلي اخذ على عاتقه مسؤولية البحث والتنقيب. وهذا لوحده كاف لأن يعطيني نوعا من الشرعية في البحث ونوعا من الثقة بالاستمرار في شق الطريق".

كلمة موجزة في شأن العرض

إن عرض المخرج جاك لاسال، عبارة عن سفر وترحال في عوالم ساروت المسرحية. بحث خال من المزاعم حاول من خلاله أن يلم بالنص المقدم وما بعد النص وما قبله بشكل عادل، من غير خداع أو خيانة ودون ضياع في مسالك مغلقة. فهو قد درس النص المكتوب وقاربه مع التشكل المسرحي للحكاية التي عني بها الإخراج عبر تحديد الصيغة المسرحية لسرد الحدث. إن هذا الجهد البيّن والمشروح بنوع من الاخلاص لا ينم إلا عن عبقرية إخراجية فريدة، عبقرية تعرف كيف توازن ما بين ما هو مسرحي حياتي وما هو مسرحي متخيل يقوم بصناعته المتفرج لحظة التقديم، لحظة النزاع المسرحي القائم والذي بموجبه يتم البعد التأثيري للعرض. إن المخرج حاول في عرضه أن يشيد عملا مسرحيا انطلاقا من العلاقة الوطيدة ما بين الشكل والمضمون، انطلاقا من العلاقة ما بين رؤيته للعالم والشكل الفني له. فهو قد عني بالشكل المسرحي الذي يلجأ إلى بعض تقنيات التغريب والتعليق من أجل عقد مقاربة اجتماعية يقصد من وراءها المساهمة في تغييره.

الفلسفة تأتي دائما في المساء . . .

"وحده المطلق حقيقي، والحقيقي مطلق"

عزيز حدادي - المغرب

كان هيجل أول فيلسوف فكر تاريخيا في الميتافيزيقا من خلال فتح حوار عميق مع فلاسفة ما بعد سقراط: طاليس، هيراقليط، بارميند.. ولذلك فإن فلسفته هي بمثابة فلسفة للفلسفة، وميتافيزيقا للميتافيزيقا؛ هكذا نجدها تأتي دائما في المساء كـ"بومة مينرفا" التي كانت تساعد الفيلسوف على الإقامة في عتمات الوجود، إذ نجده يكتب ويرحل، ويتذوق تجارب ميتافيزيقية خارقة للعادة، كأن يرى المطلق في لحظات التحامه بالوجود، وهجرته السرية عبر شراسة العدم.

حين طرح كانط سؤاله الشهير: ما الميتافيزيقا؟ فإنه استطاع بذلك إعادة طرح السؤال الأرسطي بصيغته الماكرة: كيف تكون الميتافيزيقا ممكنة؟بدلا من: كيف يكون العلم ممكنا؟ مع ذلك، فإن كانط لم يقتحم مملكة الميتافيزيقا واكتشاف غرائبها من أجل إضفاء مشروعية تاريخية عن سؤاله المتعلق بإمكانية فتح المجال أمام الميتافيزيقا لتحقق وجودها بالفعل وتنفلت من قبضة الإمكان، بل ظل مرتبطا بالشكل الظاهري للسؤال الأرسطي على عكس هيجل الذي يرى في تاريخ الفلسفة تمظهرا للفكر المطلق من خلال تجلياته في لحظات الانتشاء بكينونة الزمن، خاصة زمانه الذي انفعل مع مملكة الميتافيزيقا حيث يقيم الفلاسفة في هدوء مطلق يتأملون صمت الأشياء في صراعها مع عدمية الوجود، مترفعين عن الضوضاء التي تهدد عالم الكون والفساد، وبعبارة هيجل، إن تاريخ الميتافيزيقا هو ذاته الميتافيزيقا حين تساعدنا على تجليات العلم المطلق.

من المحتمل أن يكون هايدغر هو الفيلسوف الوحيد الذي تناول تاريخ الميتافيزيقا بطريقة غاية في الروعة، ولذلك حاول أن يتأمل بدايته وماهيته انطلاقا من فلاسفة ما قبل سقراط، إلى أن يحقق نهايته مع نيتشه الذي استطاع ان يقوم بهدم مملكة الميتافيزيقا. لأن الميتافيزيقا الغربية هي عبارة عن تاريخ لوجود ظل يكشف قناعه في فترات معينة من تاريخه.

كانت مسالك هايدغر عبارة عن عودة إلى الوراء، إذ حاول أن يتسلل إلى اكتشافات الميتافيزيقا في سفرها، وهذا بالذات ما يشكل أصالتها وليس أصلها. مما يساعد الفيلسوف على استيعاب ذلك الاختلاف الحاصل بين الوجود والموجود، لأن التفكير في هذا الاختلاف ظل غائبا عن تاريخ الفلسفة الذي كان يختبئ في غموض الأنطولوجيا التي حققت أعلى مراتب التماهي بين الدين والفلسفة، حيث تجاوزت الميتافيزيقا في تحنيطها للوجود بواسطة الموجود. ربما يكون هذا التجاوز، أي تجاوز الميتافيزيقا الذي أرغم الفيلسوف على نسيان ذلك الاختلاف العاشق بين الوجود والموجود بما هو موجود، هو الموضوع الحقيقي الذي استقطب فكر هايدغر، وساهم في اقترابه من سحر لغة المطلق. هكذا استطاع ان يؤسس الوجود على الزمن مع إبعادهما عن ضيافة الميتافيزيقا من أجل أن يتذوقا مفارقات الحرية في صفائها الروحي.

أما هايدغرفإنه يسعى في كتابه "المدخل إلى الميتافيزيقا" إلى إبراز حدود الميتافيزيقا، إذ ليس بإمكانها التفكير في الوجود: "إلى درجة أنها لا تستعرض إلا الموجود بما هو موجود، لأن الميتافيزيقا لا يمكنها التفكير في الوجود في ذاته. ولذلك فإن الفلسفة لا تتصل بما يؤسسها. إنها تغادره باستمرار وذلك تحت تأثير الميتافيزيقا، على الرغم من انه لا يمكن أن ينفلت منها".

بإمكان الفكر أن يتجاوز الميتافيزيقا إذا ارتبط بشكل حميمي بالوجود وحاول أن يستدرجه إلى عشق صوفي يتحول فيه الفكر والوجود إلى مجرد دخان يصعد إلى سماء التطابق، حيث ينعدم النسيان، نسيان غائية هذا الأخير. يمكن القول ان فكر هايدغر يتجه نحو هذا التجاوز باعتباره لعبة فاتنة تستهدف تدمير هذا العشق المتبادل. يصرح هايدغر بان هيجل يمثل أعلى قمم الميتافيزيقا، باعتباره فيلسوفا اختار الإقامة الدائمة في عتمات علم ما بعد الطبيعة. والملاحظ أن هناك تشابها بين فكر هايدغر وهيجل، وهذا لا يمنع من وجود اختلاف فيما بينهما في نفس الوقت، لأنه إذا كان هيجل في كتابه فينومينولوجيا الروح قد رفع من مقام التناقض بين الوجود والزمن، فإن هايدغر نفسه يقوم بنفس العملية.

لقد عرفت الميتافيزيقا ازدهارها مع هيجل، واستطاعت بذلك أن ترقى إلى أعلى قممها، حيث أن روح الفيلسوف أصبحت تمتد في جسدها، ولذلك يمكن القول ان هيجل يجسد الفيلسوف بالمعنى القوي للكلمة، لكن هذا النجاح سيعرف تراجعا مع نيتشه الذي أعلن عن موت الميتافيزيقا وسخر كل فلسفته من أجل الإعلان عن غروب الأصنام من خلال هدم رموز الميتافيزيقا. وهيجل واحد منهم، ذلك أن الهدم يعتبر لحظة أساسية في كل بناء جديد.

لعل هايدغر سيتأثر بفلسفة نيتشه، على الرغم من أنه لم يعلن الحرب على هيجل كما فعل نيتشه، بل قام بتفسير فلسفته في أفق الإعلان عن موت الفلسفة وقيام الفكر باعتباره أداة تسعى إلى الابتعاد عن النسيان والإنصات إلى الوجود كما كانت عليه الحال عند فلاسفة ما قبل سقراط، خاصة طاليس وهيرقلطس وبارمينيدس، لأن استلهام طريقة هؤلاء في التساؤل عن الوجود والحقيقة قد ساعده على تفكيك المدخل إلى علم ظهور العقل، حيث قام بتقسيمه إلى فقرات يتم من خلالها إبراز الطريقة التي سلكها صاحبه في بناء هرمه الميتافيزيقي الذي التحمت فيه الروح بالتاريخ.

لم يفهم فكر هيجل في السابق بعمق كبير كما فهمه هايدغر، إذ أن قراءته لهذا

المدخل وإدماجه داخل مسار تاريخ الميتافيزيقا يعلن عن عهد جديد في الفلسفة الغربية، يمكن تسميته بالمدخل إلى ما بعد الحداثة، حيث يتجاور التراث والحداثة في أناقة باهرة تدهش القارئ، خاصة وأن هايدغر يعلمنا كيف نستشف ذلك الاختلاف الحاصل بين فينومينولوجيا الروح والوجود والزمن، الأمر الذي يدفعنا إلى القول أن فينومينولوجيا هيجل عبارة عن صورة مقلوبة للأنطولوجيا عند هايدغر، فهل استطاع هايدغر أن ينفصل بالفعل عن هذا النص الرائع لهيجل؟ وما دلالة هذا القلب الذي يدعو إليه الفيلسوف؟

لعل أهم صعوبة تعترضنا في هذا الباب تكمن في مسايرة تأملات هيجل والتفسير الذي يقدمه هايدغر حول هذه التأملات الميتافيزيقية، ولذلك فإن صاحب كتاب "الوجود والزمن" يذهب إلى القول أن الفينومينولوجيا، بوصفها جزءا من مملكة الميتافيزيقا، تعيش حالة من النسيان لما يؤسسها، لما يحرضها على الظهور ويجعلها تتجاوز أخطاء الميتافيزيقا. ومع ذلك، يمكن القول أن هيجل هو الممثل الحقيقي لتاريخ الميتافيزيقا، معه نلمس جدية الفلسفة التي أصبحت تستثمر هذا التاريخ، انطلاقا من فجر الميتافيزيقا، كما تركه هيراقليط وبارمينيد واستمر مع التأويل الديكارتي للذات المطلقة، هذا التأويل الذي سيجد مكانته في الفينومينولوجيا.

هكذا ستظهر هذه الإحالة على ديكارت في علم ظهور العقل، حيث يقول هيجل: "إننا نصل الان إلى فلسفة العصر الحديث، ونبدأ مع ديكارت. معه ندخل إلى فلسفة مستقلة، تعرف كيف تحقق استقلال العقل. وتسعى إلى التعريف بأن الوعي الذاتي هو لحظة هامة في تاريخ الحقيقة. هاهنا يمكن القول أننا أصبحنا نشعر باننا نوجد في بيتنا. وتصبح حالنا تشبه حال ذلك البحار الذي خاض صراعا مع البحر لمدة طويلة، وتاه بين أمواجه العنيفة، لكن بعد أن لمست قدماه الشاطئ هتف: "إنها اليابسة!" حينها نتعرف بأن الفكر هو جوهر العالم باعتباره نتاجا للوعي الذاتي".

هل يمكن القول بأن الفلسفة اكتملت مع هيجل وبلغت اقصى حدودها حين التحمت فيها الميتافيزيقيا بالتاريخ

يستضيفنا هذا المقطع من علم ظهور العقل بحفل يقيمه الفيلسوف على شرف المطلق الذي يتحرر من قيوده ويضع نفسه رهن إشارة الفيلسوف، هكذا تبدأ حميمية اللقاء بين الفيلسوف والمطلق الذي يبرهن على أن الأفق أعمى بدون معرفة ترتبط بموضوعها ارتباط العاشق بالمعشوق، لأن هذا التماهي مع الحقيقة غالبا ما يقود الفيلسوف إلى الخلاصة التالية: ان الخوف من الوقوع في الخطأ هو الخطأ نفسه. من العبث أن نبحث عن المطلق خارج مملكته، وإلا سيقع لنا ما وقع لذلك الطائر الذي سقط في المصيدة ولم يعد بإمكانه إلا الاقتراب قليلا منا دون أن يطرأ عليه أي تغيير. ولذلك سوف يسخر من هذه المكيدة خاصة وأنه لا يرغب في تحقيق وجوده الذاتي منذ البداية بالقرب منا. لعل هايدغر يسعى إلى كشف الحجاب عن المعنى النهائي لهذا التأويل، لأن المطلق بالنسبة إليه إرادة تسعى إلى التجلي فيكون لها ذلك. هذه الخلاصة تقودنا إلى القول أن المطلق وحده حقيقي، والحقيقي مطلق.

إن الفينومينولوجيا تصادف في آخر المطاف هذه الإرادة وعنف المطلق أيضا الذي يوجد هنا. في انتظار عودة الفلسفة إلى أصولها الأولى، أي التحامها بالفكر كما كانت عليه الحال عند فلاسفة ما بعد سقراط، أو بالأحرى هجرتها إلى تلك العوالم الممكنة، حيث الإنسان ينتظرها بشغف كبير ما دام أن وجودها مرهون ببقاء النوع الإنساني، فهي مهددة بالانقراض عندما يختفي الفلاسفة.

هل يمكن القول أن الفلسفة قد اكتملت مع هيجل وبلغت أقصى حدودها حين التحمت فيها الميتافيزيقا بالتاريخ؟ وهل يمكن اعتبار هايدغر آخر فيلسوف يعلن عن موت الميتافيزيقا والمناداة بما بعد الفلسفة؟

لقد تحولت الفلسفة المعاصرة من الاعتقاد في الآراء الميتافيزيقية والأفكار العلمية للأنوار، أي في الاعتقاد في الحداثة والعقل إلى ما بعد الحداثة واللاعقل، وبعبارة أخرى انتقلت إلى الاعتقاد في حالة التحولات والاضطرابات التي طالت قواعد العلم والسياسة والحرية، وأصبحت تهتم بالجنون والمجال الاجتماعي والمجال العام، وعلاقة المجتمع المدني بالمجتمع السياسي والمجتمع العلمي، وبذلك أمست تتجول في الأزقة ملتحمة بالإنسان ومعاناته اليومية، باعتباره مركزا للكون من خلاله يمكن للمطلق أن يتوحد مع الوجود. هكذا انتهى العصر الذهبي للميتافيزيقا التي ربطت نفسها بمشاكل خارج عن المجال الإنساني، بل أقل ما يقال عنها أنها معلقة في السماء. ولذلك غيرت وقت مجيئها فبدلا من المساء أصبحت تستيقظ باكرا لكي تقترب مما يوقظ دهشتها، ويحرضها على التأمل في المأساة التي أبعدت الإنسان عن السعادة وحولته إلى مجرد كيان فارغ من الدلالة، أي أصبح صفرا من الوجود يعيش حالة النسيان المطلق، نسيان ذاته ووجوده.

الهوامش:

١- Pam en 1950 dans les Holzwege, donné pour la première fois dans un séminaire en 1942-1943.

٢- Heidegger, Essais et conférence, Paris, Gallimard, 1958.

- هايدغر، الوجود والزمان، ت.فرنسية، ١٩٧٨.

٣- في آخر فقرة من: Introduction à la mẹ́taphysique - يقول هايدغر: إن تمتلك علم السؤال معناه، أن تكون قادرا على الانتظار، ولو اقتضى الحال الحياة كلها، أو مرحلة منها.

٤- Heidegger et la question Galilée, 1987

«البنت التي سرقت طول أخيها»

هدية حسين

سبع عشرة قصة قصيرة تحمل عنوان «البنت التي سرقت طول أخيها» تقدمها «صفاء النجار» الى قرائها في أول تجربة لها.. صدرت عن دار ميريت هذا العام بـ١٤٢ صفحة من القطع المتوسط.

صفاء النجار تلتقط اليومي المألوف وتعيد صياغته بأسلوب بسيط خال من المفاجآت.. الاحداث بين يديها تسير بهدوء يشبه نهراً يجري على ارض منبسطة دون ان تعترضه صخور او ارتفاعات حادة او انحدارات شديدة، ولكن قصصها تنبئ عن موهبة لا يمكن اغفالها.

تعتمد القصة الأولى – وهي برأيي من اجمل قصص المجموعة – على تعدد الأصوات، فحكاية «البنت التي سرقت طول أخيها» تدور على لسان الجدة والأم والأخ والراوية، كل من وجهة نظره والزاوية التي ينظر بها الى الاشياء.. فالجدة تقول لملاك الرب الذي زارها عند صلاة العصر «كلّت يداي وأنا احمي هذه الجدران.. استحلفني وهو على فراش الموت ان احفظ ارثه، اطعت ابي وتزوجت ابن عمي.. ارتضيت بنصف زوج وابن، وانتظرت احفادي، جاء الاول ولد، فرحت وزاد شوقي للثاني، لكنها جاءت ولم يأت بعدها حفيد آخر.. الملعونة سدت الطريق أمامهم وسرقت أرواحهم، اصبحت السرقة داء لديها.. تختلس حكاياتي وترويها للغرباء.. ميراث أجدادي».

اما الأم فتقول عن البنت «الملعونة» وهو نفسه ما يقال عادة عند ولادات البنات حيث يتجهم الآباء «حضر ابوها بعد مولدها بأسبوع سألني فأجبت: بنت... تجهم ولم ينبسط لي بعدها..

وعندما أصبح اخوها الذي يكبرها بعام يستعد لتقديم اوراقه للمدرسة الثانوية، واصرت ان يلتقط المصور صورة معه تساءلت وانا امعن النظر في الصورة: هل توجد بنت اطول من اخيها؟» ثم تعكس الأم سؤالها: هل يوجد ولد اقصر من اخته؟.. اما الجدة فتصرخ: لا بد انها سرقت طول أخيها وهو نائم.



تلك هي الحكاية التي تتكرر عبر اجيال واجيال.. حكاية الولد الذي يأتي الى الدنيا فتقر به عيون الأهل، والبنت التي تحمل مع ولادتها سر رفضها في هذا العالم.. حكاية ليست جديدة لكن صفاء النجار طرحتها بأسلوب جديد ورد على لسان الأبطال بصيغ مختلفة، كل واحد منهم له رأي فيما يحدث وفيما رسمته الاقدار.. وحين تصل الأمور الى الارث وينبغي على البنت ان توقّع الاوراق التي جاء بها الاخ صحبة الأم والجدة، تهم ان تعترض لكن صراخ الأخ يسكتها.. هذا ما يحدث في البيت.. اما في المدرسة فتأمرها مدرسة الرياضة ان تقف في آخر الطابور لأنها اطول من الاخريات.. وحين ينالها العقاب لأيما سبب فإنها تستسلم بملامح هادئة كما لو أن العقاب جزء من مصيرها المرسوم، حتى اصبح شكل هذا الاستسلام مصدر اعجاب زميلاتها.. وكادت البنت الطويلة ان تفقد هدوءها مرة واحدة عندما قرأت بأن «نعومي كامبل» يزيد طولها عن مئة وثمانين سم.. اي أنها اطول منها.. ولكن ظلت صفة الاستسلام ملازمة لها طيلة حياتها، فهي حتى بعد ان تتزوج وتنجب ابنتين فإن زوجها يتركها ليبحث عن اخرى تأتيه بولد.. لذلك لم يكن امامها سوى ان تسحب طفلتيها في هدوء وتتنازل عما تستحق.

❖❖❖

ويكاد المصير يتشابه في قصة «نهايات مبكرة» حيث المرأة التي تستسلم حتى في

اختيار شريك حياتها ولا تراه - حين يتقدم لخطبتها - الا عبر الستارة الشفافة، وحين تقدم «الحاجة الساقعة» يكون وجهها الى الارض حيث لا ترى الا حذاءه اللامع، فالمهم عند الاهل «انه جاهز.. لديه كل شيء».. وستظل العلاقة مع هذا الرجل حتى بعد الزواج يشوبها الكثير من عدم الفهم والقليل من الحب ان لم نقل ان الحب معدوم.

❖❖❖

لم تخبرنا القاصة عن السبب الذي يكمن وراء صمت الأب وقسوته في التعامل مع الابنة الوحيدة في قصة «تك تك».. الفيلا التي يعيش فيها الأب عالم الكيمياء مع ابنته تشي بكثير من الابهة برغم ان المؤلفة لم تصفها لنا، فقد تركت من خلال بعض التصرفات الباب مفتوحاً لمخيلتنا لنرسم الكثير ونؤثث معها الفيلا التي يسكن في طرف منها «الجنايني» مع ابنته، وهي صديقة لابنة صاحب الفيلا وزميلتها في الثانوية.. هنا تكشف المؤلفة الهوة العميقة بين عالمين.. عالم الثراء وعالم الفقر، وما يرافق ذلك من سلوك واختلاف في التصرفات ازاء مفردات الحياة.. الابنة الأولى منزوية، حزينة، متسائلة دائماً عن السبب في هذا الصمت المطبق والتعامل الجاف من قبل الأب.. والثانية منفتحة على العالم، تعيش حياتها راضية ومتطلعة الى امام وسط مجموعة الطالبات اللواتي يتباهين بآبائهن.. كل واحدة منهن تشبه اباها ببطل سينمائي.. هذا يشبه رشدي اباظة وذاك يشبه احمد مظهر او عمر الشريف.. اما بطلة قصتنا فلا تدري اي وجه يشبه وجه ابيها، فملامح هذا الأب تختفي وراء باب مكتبه الموصد دائماً بوجه ابنته متسائلة «اضع الفنجان على المكتب وأقف معتدلة بانتظار نبوءة او حكمة او كلمة تنساب من صوت وقور يثبت اعمدتي ويرسخ جدراني، لكن الصمت تزداد برودته ويصبح اثقل من الرصاص».

ترى اية برودة تستوطن جدران الفيلا الكبيرة.. بينما يتسرب الدفء الى غرفة الجنايني وابنته؟ تلك العلاقة الملتبسة ستؤثر حتماً على قرارات البنت بشأن الدراسة، فبينما تعرف ابنة الجنايني بأنها ستدخل كلية الزراعة، ستركن الثانية الى الصمت لأنها لا تدري ماذا تفعل.. لا شيء سوى عبارة «سوف انتظر» تقولها، تاركة لنا حيرة نهاية القصة بتلك العبارة الملتبسة ايضاً، والتي يتساءل القارئ بعدها: ترى ماذا ينتظر البنت؟

❖❖❖

الحيرة والغيرة تتقاسمان هواجس المرأة في قصة «المطاردة»، غربان سود تلتصق وتتخاطف على سقف الغرفة وهي ممدودة الى جانب زوجها الذي يغط في النوم.. تتناهشها سهام الخوف وتتساءل: ماذا سيحدث لو عرف زوجها بموت زوج خطيبته السابقة؟ هل سينجلي رماد الأيام ويعود حبهما؟ كيف سيتلقى الخبر وماذا سيفعل وهل في قلبه متسع لذلك الحب الذي انقضى منذ سنوات؟

تتعمد الزوجة - وقت العشاء - ان تخبر زوجها وهي تتفحص ادق ملامحه كما لو أنها تسلط عليه مجهراً لترصد اي تغير على وجهه.. لكن وجهه لا ينبؤها عن شيء.. ليس ثمة اثر لتلك الحبيبة.. الا ان الغربان في قلب الزوجة تنعق «هل أصبح زوجها قادراً على التمثيل الى هذا الحد.. من أين جاءته القدرة على التحكم في وجهه؟»

وبينما تضطرب حياة الزوجة، يمارس الزوج حياته العادية معها دون سرحان او شرود.. هي التي تشرد وتسرح بعيداً في هواجس تنغص عليها حياتها وتتركها نهباً للآلام.. نومه هادئ، ونومها قلق وحائر.. المخاوف تتسع وتفرش ظلالاً كثيفة وسوداء على عالمها.. وهي لا تملك في نهاية الامر سوى الصبر.. وحين تفيض تلك المخاوف عن الحد وتتعرض السفينة للغرق تقرر الزوجة ان تواجه كل ذلك بشجاعة.. انها الفرصة الاخيرة لإنقاذ الروح من الغرق.. عليها ان توقف مطاردة المرأة الثانية بمواجهتها خصوصاً وانهما تعملان في دائرة واحدة.

لم تخبرنا القاصة عن سبب صمت الأب وقسوته في التعامل مع الابنة الوحيدة..!

تنتهي القصة بلقاء الغريمتين عند مدخل الدائرة.. ولا شيء سيقع بعد ذلك.. الأمر متروك هنا للقارئ ان يقرر ماذا سيحدث، خصوصاً وان الزوجة لم تتصرف طبقاً لمخاوفها وانما القت عليها التحية وسألتها عن الاحوال.

❖❖❖

وهذه مطاردة من نوع آخر، فبطلة قصة «رائحة القهوة» تطاردها الكوبيس ليلاً والملل نهاراً.. الأصوات من حولها تصبح ضجيجاً.. قبقاب أبيها الخشبي يذكرها بعزفها وهي صغيرة، مجرد ضجيج بلا نغم.. صوت مذيعة الصباح المكرر.. نشرة الاخبار.. الرجل الثرثار - ناظر المدرسة الذي تعمل معه والذي يريدونها ان تتزوج منه حيث يعدها بمنح وامتيازات كثيرة - اللافتات التي تملأ الشوارع وحيطان المدارس والتي تدعو الى تجديد بيعة الرئيس.. اشياء اخرى تقبض على انفاسها، ربما لأنها تدرك في أعماقها بأنها اصبحت جزءاً من آلة الزمن الرتيب «ثمانية عشر عاماً منذ دخلت النظام المدرسي وهي في السادسة، واصبحت ترساً في آلة الزمن وهي تسير على الطريق ولم تتغيب، وهي مريضة لا تغيب، امها مريضة لا تغيب، حصلت على الشهادة الابتدائية والاعدادية وتخرجت في المعهد العالي للتمريض واصبحت موظفة.. مجرد ترس اكبر في آلة النظام ولا تغيب».

يضايقها اخوها وهو يحكي لها عن العربات والاعلام واللافتات والهتافات.. السياسة لا تعني لها شيئاً، وليس ثمة شيء آخر يعنيها.. الملل يطبق عليها ويطاردها في كل مكان.. ناظر المدرسة يريد ردّها الاخير بالزواج منه بعد مطاردة طويلة فتغلق السماعة وتقرر عدم الخروج من البيت مستمتعة،

ربما للمرة الأولى، بمزيج البن والحبّهان.

❖ ❖ ❖

وبينما لا تعرف بطلة القصة السابقة سبباً واضحاً لمعاناتها، فإن المرأة في قصة «ابرة مكسورة» تدرك مأساتها.. فهي تحمل في احشائها جنيناً سيغير مجرى حياتها نحو الأسوأ، ولذلك تسقط في بحر لا قرارة له وتحملها أمواجه الى جزر العزلة والأشباح.

قالت لها الأم: تزوجي ابن خالتك ليسندك في الحياة.. لكنها لم تجد فيه الا زيادة في الحمل الثقيل فهو عاطل عن العمل.. دفعها احساسها بالمسؤولية للتشبث في عملها بمصنع الخياطة.. وبدل ان تفرح مثل اي امرأة عندما يستقر في احشائها جنين، فإن سفينتها قادتها الى خضم من الامواج التي قذفتها حيث لا امان، وبقيت تعمل طيلة النهار حتى شهرها التاسع حرصاً على مرتب الشهر كاملاً.. لكنها حين تعود من اجازة الحمل لا تجد لها مكاناً في المصنع فقد تسلمت عاملة اخرى العمل.. وبعد توسلات يوافق المدير على عودتها ولكن بعمل ادنى يتلخص في جمع قصاصات القماش «حتى فاجأها السر الجديد «الحمل» فتتقوقع على نفسها مخافة ان يشم احد رائحته» وبذلك تتفاقم حالتها وتتفاعل كآبتها مع ما ستأتي به الأيام من دموع ومعاناة.

❖ ❖ ❖

أما قصة «ماذا لو بقيت قليلاً» ففيها شجن عميق واسى يبعث على التساؤل.. ذلك التساؤل الذي يتكرر من دون اجابة: لماذا حين يكبر الأولاد يتصرفون بحياة آبائهم كما لو أنهم - الآباء - قطع اثاث يمكن التصرف بها؟ المرأة التي تحتفل الآن بعامها الثالث والستين تسكن في شقتها وحيدة ومستمتعة بإرث ذكرياتها، الا ان ابنها المتزوج والذي يسكن في شقة اخرى، لا يكف عن الاعلان لها بأن الاسعار اخذت بالارتفاع والدخل يتناقص خصوصاً وان زوجته تفرغت لرعاية طفلها.. الأم تشعر بالتقصير فتتنازل عن معاش زوجها للابن مكتفية براتبها ومكافأة نهاية الخدمة.. وفي احدى المرات حدّثها عن الوحدة والسن والمرض، فطرح هو وزوجته عليها السكن معها وتأجير شقتهما مفروشة.. وحين رفضت الأم ذلك اتهماها بالأنانية وخرجا غاضبين.. وبحثا عن طريقة اخرى تضطرها لقبول خطتهما فقرر الابن ان يشرح لها ان امرأة مثلها لا ينبغي ان تقيم بمفردها من دون رجل في البيت، خاصة وهي تستقبل طلابها الذكور.

ومع كل ما فعله الابن ورفضته الام، ظل يحتفل بعيد ميلادها ويدعو الجيران لذلك، فما زال الأمل يراوده بالاستيلاء على شقة امه بكل الطرق.

وفي قصة «متسع من الوقت» ليس ثمة متسع من الوقت لكتابة قصة عن رجل يستند بظهره الى جدار عمارة لم يكتمل بناؤها بعد، يتدثر ببطانية ويدفئ صدره برشفات من كوب الشاي.. المرأة التي تراقبه من شرفتها وتقرر كتابة قصة عنه مشغولة بالكثير من الاعباء، تتوزع بين زوجها وابنتها الصغيرة وكتابة التقارير المطلوبة منها في العمل.. وحين تفرغ عند المساء تكون متعبة.. اما في الوقت المتبقي فإن «اجندتها» المركونة في احد الادراج تأخذها الى اعوام مضت كانت فيها تكتب قصصاً تنبئ بموهبة كبيرة كما علّق ذات يوم مدرسها عندما كانت في المرحلة الثانوية.. تلك الموهبة لم يعد لها متسع من الوقت لتنمو وتستمر.. هي اليوم زوجة وأم وعاملة والحياة تغيرت وما عادت تستوعب احلامها، والعمارات تعلو طابقاً فوق طابق، والرجل ما يزال هناك، والمرأة ترجئ في كل يوم كتابة القصة الى اليوم التالي فربما هناك متسع من الوقت لكتابة القصة، فيما صفاء النجار كان لها الوقت كله لتكتب هذه القصة الجميلة.

❖ ❖ ❖

وهذا رجل في قصة «انتظار» يدعى حسن ابو كامل.. يحتفظ في بيته بكل العبارات التي تدل على النزاهة والامانة «من جَد وجد».. «الوقت كالسيف» «أدّ الأمانة».. «لعن الله الراشي والمرتشي».. وهو رجل مؤمن يرفض ما يفعله زملاؤه في العمل لتمشية امورهم مقابل تقديم الرشوة.. لم يسرق الوقت من الوظيفة.. لم يغش.. ولم يغتصب حق احد.. حتى انه لا يجامل المدير ولا رئيس القسم، تلك المجاملة التي تعفيه من ثلاث ساعات جلوس على مصطبة المحطة بانتظار القطار الذي يعود فيه الى بيته.

لكن ضغط الحياة يجعله يفعل ذلك مبرراً لنفسه ان الرشوة التي سيقدمها الى رئيس القسم ما هي الا «هدية» خصوصاً بعدما ظل رئيس القسم يلمّح له بأن سعر البط ارخص ثمناً في قرية السيد حسن ابو كامل.

في صباح اليوم التالي يذهب الى عمله ويجلس الى مكتبه منتظراً ان يرى انطباع ما جرى في عيني رئيس القسم، حيث كان قد مر على بيته وقدم «الهدية» الى زوجته.. لكن رئيس القسم لم يأت هذا الصباح، ولم يأت فيما بعد.. لقد مات.. مات ولم يشيعه احد ممن كانوا يقدمون له الرشاوى ليحظوا برضاه.

❖ ❖ ❖

تكتب صفاء النجار بعفوية دون الالتفات الى تزويق الكلام، او البحث عن مفردات لا تخدم رسم شخصياتها التي بدت قريبة جداً منها، حتى لكأنها تعيش بيننا او على بعد امتار من بيوتنا..

شوارع وازقة وغرف ووجوه اليفة ومألوفة، وعلاقات تضفي عليها قسوة الحياة شيئاً من الصلابة او الجفاف او النزق او الاستسلام.. شخوص قدرية تؤمن بأن الحياة لا تعطي اكثر مما تريدها هي ان تعطيه وهو قليل جداً ان لم يكن معدوماً.. وتكاد تكون القصص جميعها مفتوحة النهايات على احتمالات عدة او احتمال واحد يجد القارئ فيه الفرصة للمشاركة، اضافة او حذفاً او وقوفاً عند النقطة التي وقفتها المؤلفة مع احتمال اثارة الاسئلة.

ان الكاتبة تعي الواقع - واقع شخصياتها - بكل ابعاده فلم تبتعد عنه وانما كانت في قرارة بحره، ولذلك لم تلجأ الى الفانتازيا ولا الى الغموض، ولم تضمّن قصصها اية ايماءات اكثر مما ارادت هي ان تخبر به القارئ الذي ينتظر منها المزيد في اعمال لاحقة وهي قادرة على ذلك دون ريب.

جدلية الأسئلة المركبة في الخطاب العربي المعاصر

د. إبراهيم الصعبي - سوريا

ثمة اجماع بين الباحثين والكتّاب على أننا نواجه في الخطاب العربي المعاصر أسئلة مركبة ومرجعية مركبة، كما نواجه في الواقع درجات معقدة من الصراع بين مكونات الذات وفي علاقتها بالآخر أو بالآخرين، وبحكم تنوع معطيات الواقع الاجتماعي، تبرز مستويات متعددة في درجات تطور الوعي السياسي والاجتماعي المواكب لهذا الواقع. وقد يكون السؤال حول العلاقة بين الأنا والآخر، بين ما نراه من حقائق وما يراه الآخرون.. ابرز تلك الأسئلة واهمها، الامر الذي يقود في درجاته القصوى الى شكل من الاستبداد الفكري القائم على الاعتقاد بامتلاك الحقيقة ونفي ذلك عن الآخرين، حيث سيطرت هذه المسألة الاشكالية على الخطاب العربي في النصف الثاني من القرن العشرين. فمنذ ظهور النظم السياسية الايديولوجية في المنطقة، وظهور جماعات المعارضة العقائدية كذلك وكل من الطرفين يعتقد أنه هو الوحيد القادر على التعبير عن حقيقة الاشياء، وان كانت تلك الحقيقة هي معرفة (نبض الشارع) فالحداثيون يرون الآخرين ظلاميين ورجعيين ومتخلفين وماضويين وسلفيين وغير علميين... الخ، ودعاة الاصالة على تعدد مفاهيمها يرون الآخرين متغربين، وانصار الاستعمار، وعملاء الامبريالية، او مرتدين او كافرين او جاهليين... الخ (د. نصر محمد عارف، في ابستمولوجيا في الخطاب العربي المعاصر).

ان دراسة متأنية تحليلية للخطاب العربي تبين بجلاء غياب لغة الحوار والاستعداد لتبادل الآراء الحرة بين ممثلي المدارس الفكرية المختلفة.. وهيمنة اللغة النافية للتيارات الأخرى، مع ادعاء امتلاك الحقيقة المطلقة مقابل وصم الآخر بالخطأ المطلق، وقد يبالغ بعضهم بحيث يحضر الحقائق والحلول كلها في كتاب او عمل تأليفي واحد، مضيفاً عليه هالة من القداسة والعصمة والسرانية، ففي رواية «العصفورية» للدكتور غازي القصيبي يخرج الدكتور ضياء المهتدي من جيبه كتاباً صغيراً ويقدمه للراوي قائلاً: هذا هو برنامجي» فينظر الراوي الى الكتاب ويقول: معالم في الطريق! فقال: (د. ضياء المهتدي): «نعم للشهيد العظيم سيد قطب.. قدس الله سره، هل سمعت بهذا الكتاب يا بروفيسور؟ وعندئذ يجيب الراوي: سامحك الله يا فضيلة الدكتور كيف اسمي نفسي البروفيسور ولا اعرف اهم كتاب صدر في العالم العربي خلال نصف القرن الأخير؟ لكن فضيلة الدكتور عاد مصححاً: «خلال القرون الخمسة» (العصفورية، ص٢٧٤)..

اما القضية الثانية التي تسيطر على الخطاب العربي المعاصر فتتمثل في التكرار واعادة الانتاج نفسه بصور واشكال مختلفة احياناً وبالطريقة ذاتها في احيان اخرى، اذ ان معظم القضايا التي شغلت العقل العربي في القرن التاسع عشر، هي ذاتها التي لم تزل تشغله في بداية القرن الحادي والعشرين.. ولكن مع تغير الاشخاص والمصطلحات والمسميات، بما يتناسب مع ما ظهر في الغرب من تيارات ومدارس واتجاهات فلسفية وفكرية ونقدية جديدة. وهو ما دفع بعض الباحثين الى التساؤل عن الفارق بين علي عبدالرازق ومحمد سعيد العشماوي. بين قاسم امين ونوال السعداوي وفاطمة المرنيسي.. او بين فرح انطون ومحمد اركون.. او بين سلامة موسى ورفعت السعيد.. او بين طه حسين وصادق جلال العظم... الخ واذا كان هناك فروق في الاسلوب والمصطلح والامثلة والبراهين، الا ان القضية واحدة، والمشكلة واحدة بل ان «منهج تناول الخطاب العربي المعاصر لها اكثر تراجعاً من مثيله في نهاية القرن التاسع عشر» (كما يؤكد الدكتور نصر محمد عارف في ابستمولوجيا الخطاب العربي المعاصر) حيث يسود الحالة المعاصرة جو من التوتر والضيق ذرعاً بالطرف الاخر، وحيث يفتقد الخطاب جوهره الرسالي لحساب المصالح السياسية والاقتصادية للمثقفين او الدوائر الايديولوجية التي ينتمون اليها.

وذلك يعني ان مفهوم الزمان لا معنى له، فهو ساكن جامد.. فأزمات الخطاب العربي ومشكلاته ما زالت هي هي، رغم ان العالم كله تغير سياسياً ومعرفياً وعلمياً بصورة جذرية، سواء بعد الحرب العالمية الثانية.. او بعد انهيار المعسكر الاشتراكي والمنظومة الايديولوجية الناظمة لبنيته السياسية والاقتصادية والثقافية، اضافة الى تغليب الجانب الايديولوجي، التبشيري على المعرفي، العلمي، القابل للتجريب والاقتراب العملي من الواقع، حتى ان التيارات الايديولوجية العربية ترسم طوراً للواقع العربي من صنع مقولاتها النظرية ومنطلقاتها المتناقضة، فتأتي بعيدة عن الاوضاع الاجتماعية والسياسية والثقافية للمجتمع العربي.. مع تعميم واطلاق احكام كلية على اي ظاهرة او فئة او جماعة دينية او سياسية او فكرية، فالعلمانيون.. والاسلاميون والماركسيون والليبراليون والقوميون.. الخ، كلهم يصنفون في دراساتنا العربية في القوالب النمطية ذاتها، ويخضعون للأحكام نفسها، التي تستبعدهم وتسفه فكرهم جميعاً ما عدا فئة او جماعة واحدة تمثل التيار الذي ينتمي اليه الدارس او المؤرخ او الناقد، وقد مثلت عملية تقسيم الاتجاهات الفكرية في الخطاب العربي الى تيارات ايديولوجية قاسماً مشتركاً عند كل من تعرض لدراسة الفكر العربي الحديث منذ الحملة الفرنسية الى اليوم (كما فعل سلامة موسى وعبدالله حنا وحسين مروة وطيب تيزيني ومحمد عابد الجابري).

اما القضية الاشكالية الثالثة التي يعاني منها الخطاب العربي المعاصر فهي مقارباته الحدية في تصنيف الاتجاهات الفكرية المختلفة، فإما ان تقبل الحداثة كما هي او انك ترفضها، ومن ثم ان تقبل التراث كما هو او انك ستوصف بالتغرب والاغتراب، وما ان تتبنى الرؤية البراغماتية، الوضعية العالم والكون والتراث والنصوص او انك ستصنف في الفئة السلفية.. الخارجة على العصر مما يضعك في خانة العداء للغرب والعلم والتقدم الحضاري، واتهامك بالجمود والتخلف.

وعندما تطرح قضايا المرأة، فإما ان تكون مع الاطروحات الغربية كلها في هذا المجال (رغم تباين الظروف التاريخية والاجتماعية والثقافية... الخ) بكل تفصيلاتها واختلافاتها وقراءاتها، واما انك ستصنف مع اعداء المرأة والتحرر واعداء التقدم المجتمعي. كل ذلك يدل على حدية وتحميمية واطلاقية، مع ان الحياة والفكر وطبيعة المجتمعات لا تقوم على الاستقطاب والخيار المطلق بين لونين فقط، فالتعددية والتنوع وتفاعل الآراء وتداخل الالوان تمثل بمجملها الحقيقة الموضوعية التي تستحق البحث والعناء والحوار المتكافئ في خطابنا العربي المعاصر.

جمالية التلقي عند مدرسة كنستانس الالمانية

(جهود ياوس وايزر)

د. محمد بلوحي

ظل البحث في موقع القارئ في عملية القراءة، ووظيفة النص كبنية لغوي، ودرجة التفاعل بين النص والمتلقي، وكيف ينتج المتلقي الدلالة في ظل هذا التفاعل، وما حدود التأول في عملية التفاعل بين النص والقارئ، من الاشكاليات الاساسية التي حاولت نظرية التلقي عند مدرسة كونستانس الالمانية ان تبحث فيها، وبخاصة عند كل من (هانز روبرت ياوس) و(فولفغانغ ايزر)، منطلقة من قناعة ان النص الادبي لا يمكن ان تكون له معنى الا عندما يُقرأ، وان فعل التأويل لا يمكن له ان ينتج دلالة الا اذا حقق شرط القراءة، ومن ثم ركزت مدرسة كونستانس جهود بحثها على التفاعل بين النص والقارئ باعتبار ان «اللاتماثل شرط التفاعل بين

د. عبد المالك مرتاض

النص والقارئ.. فالتفاعل بين شخصين في الحقل الاجتماعي -مثلاً-، لا يحدث بشكل قوي الا عندما يجهل كل واحد منهما هوية الآخر، وهكذا فجميع العلاقات بين شخصية تبنى على هذا اللاشيء، اي تبنى على ملء فراغ مركزي في تجاربنا»(١)، ولا يتجسد ملء هذا الفراغ الا من خلال الاخذ بمبدأ التأويل في عملية التلقي.

بقي الدرس النقدي، منذ القديم، يحوم حول المؤلف، أو العمل الادبي، او قارئه، وربما بدرجات متفاوتة. ولكن مع نظرية التلقي، بدأ التركيز على الدور الفعّال للقارئ في تناول النص الذي لا يكتمل معناه الا بفضل المتلقي الذي يخرجه من حالة الامكان الى حالة الانجاز، وربما كان للمفهوم المتميز والدقيق الذي تبناه (ايزر) لفعل القراءة الذي يبني طرحه على الانسجام بين النص والقارئ هو الذي اوجد القضية في مسارها التجانس مع المنطلقات الأساسية لفعل القراءة، اذ «لا نفهم النص في معناه الا بامتلاك افق السؤال الذي بوصفه كذلك يشمل بالضرورة اجوبة اخرى ممكنة ايضاً»(٢)، فبنية النص واساسيات فعل التلقي كفعل منتج للمعنى يمثلان درجة كبيرة في مسار استكمال فعل التواصل الذي يتم بناء على درجة استقبال النص ودرجة تعلقه بوعي القارئ.

بيد أن نظرية التلقي لم تقم على فراغ، وانما لها امتدادات فلسفية ومرجعيات فكرية، وهذا الذي نستشفه من الرصيد الفكري لمؤسسيها المرتبطين بمدرسة كونستانس، ونستطيع ايضاً ان نحدد مجموعة من المبادئ والاصول النظرية والاجرائية التي نهضت عليها. وربما كان السؤال المركزي، لهذا التوجه النقدي هو: كيف يكون للنص معنى لدى القارئ؟

للوقوف على آلية استقبال القارئ للنص، لا بأس من التعرض الى اشكالية المصطلح، والى المرجعيات والمقولات والاجراءات التي تأسست عليها جمالية التلقي.

جمالية التلقي... اشكالية المصطلح

جمالية القراءة، كما تمثلتها مدرسة كونستانس، تنهض اساساً على حرية القارئ في فهم النص الادبي وتفسيره. وبذلك تكون قد اعادت الاعتبار للذات المتلقية، ولكن قبل التعرض الى المفاهيم الاجرائية لنظرية التلقي يتعين علينا ان نوضح اشكالية المصطلح «جمالية التلقي».

يبدو ان الترجمة الحرفية للمصطلح هي «نظرية الاستقبال» Reception Theory ولهذا الفينا رعد عبد الجليل يترجم مؤلف روبرت سي هولب بعنوان «نظرية الاستقبال»، في حين فضل عز الدين اسماعيل وهو يترجم الكتاب نفسه، مصطلح «نظرية التلقي»، وعلّل ذلك بأنه اقرب الى الدلالة المقصودة. وهي تلقي القارئ للنصوص الابداعية سواء كانت شعرية او سردية. اما لفظة استقبال فلها في اللغة العربية مقاصد اخرى، كما هو الشأن في اللغة الانجليزية، اذ ترتبط مسائل الاستقبال بالخدمات الفندقية، وهناك ايضاً من يستعمل مصطلح «التقبل»، ومنهم حسين الواد، بل اننا نجد من يستعين بأكثر من مصطلح، وبالامكان تبيّن ذلك من خلال دليل الناقد الادبي لميجان الرويلي وسعد البازعي «نظرية الاستقبال او استجابة القارئ».

واذا ما اردنا ان نميّز بين المصطلحين، فإن («نظرية التلقي» تشير على الاجمال الى تحوّل عام من الاهتمام بالمؤلف والعمل الى النص والقارئ، ومن ثم فإنها تستخدم بوصفها مصطلحاً

شاملاً، يستوعب مشروعات (ياوس) و(ايزر) كليهما)(٣)، لأن عملية التلقي، وفق المنظور، ترتبط بالقارئ الذي يقوم بتحقيق النص واعادة انتاجه، وتكييفه واستيعابه او تقييمه بحسب اورليش كلاين في مؤلفه «معجم الادب».

اذا كان مصطلح نظرية التلقي «الاستقبال»، قد اقترن بالنقد الالماني، فإن المصطلح المتداول لدى المعاجم الانجلواميركية هو مصطلح (استجابة القارئ)، الذي يترجم في بعض الحالات بـ«التأثير» او «الفاعلية» الذي كان له حضور متميز في الثقافة الانجلواميركية المعاصرة، وتبناه لانورمان هولاند وجير الدبرنس وغيرهما، واذا كان ياوس قد فرّق بين التلقي والتأثير اثناء فعل القراءة، الا انه لم يفسّر آليات اشتغالهما، وربما يعود ذلك الى صعوبة الفصل بينهما، باعتبار ان معظم وجهات النظر شيوعاً كانت ترى ان التلقي يتعلّق بالقارئ، في حين تختص الفاعلية بالمعالم النصية للنص، ومن الواضح ان روبرت هولب لا يتعارض مع اولريش كلاين، الذي اضحى التأثير عنده جملة وجهات النظر، والانفعالات، والقناعات التي ترسو عليها الذات بعد الفراغ من القراءة، وانطلاقاً مما سلف ذكره، نستطيع ان نحدّد الفرق بين نظرية الاستقبال ونقد استجابة القارئ، بحيث نجد ان المصطلح الأول يعبّر عن «تماسك ووعي والتزام جماعي وهي رد فعل للتطورات الاجتماعية العقلية والادبية في المانيا الغربية خلال الستينيات، وان العديد من المؤمنين بهذه النظرية مرتبطون بجامعة كونستانس»)(٤)، في حين لم يرتق الاتجاه الثاني الى مستوى النظرية، وبذلك فهو يعبّر عن جهود فردية لنقاد لا تجمعهم مجلة واحدة ولا مؤسسة مشتركة.

نظرية التلقي والمرجعيات المعرفية

ترتبط نظرية التلقي في نشأتها بمؤثرات متعددة، منها الشكلانية الروسية، وبنيوية براغ، وظواهرية انجاردن. وهرمينوطيقا هانز جورج جادامر، ويبدو انّ التأثر بالفلسفة الظاهراتية المعاصرة كان بليغاً، خصوصاً برصيد مؤسسها الالماني ادمون هوسيرل. بحيث اصبح المنظور الذاتي هو المنطلق في التحديد الموضوعي، لأن «المعرفة الحقيقية للعالم لا تتأتى بمحاولة تحليل الاشياء كما هي خارج الذات (نومينا) وانما بتحليل الذات نفسها وهي تقوم بالتعرف على العالم، اي بتحليل الوعي وقد استبطن الاشياء فتحولت الى ظواهر»(٥)، وبذلك استفادت جمالية التلقي من مفهوم «التعالي» الذي يعني به هوسيرل المعنى الموضوعي الذي ينشأ بعد ان تكون الظاهرة معنى محضاً في الشعور، ولذلك فإننا لا ندرك الظاهرة الا على اساس الفهم النابع من الذات.

وهذا المفهوم طوّره انجاردن بتطبيقه على العمل الادبي، حيث اصبحت الظاهرة الادبية عنده متضمنة لبنيتين: الاولى نمطية ثابتة وهي اساس الفهم، والثانية مادية، وتساهم في تشكيل الاساس الاسلوبي للعمل الادبي، ومن ثم فإن المعنى ينجم عن التفاعل بين بنية العمل الادبي وفعل الفهم. كما بلور مفهوما آخر، هو القصدية، ويعني به ان المعنى يتشكل من خلال عملية الاستجابة والفهم الذاتي في اللحظة الآنية التي تصاحب فعل القراءة، وهكذا وجه انجاردن، مرة اخرى، الاهتمام الى الظاهرة الادبية والى القارئ، وهنا يظهر لنا ان «كل وعي هو في جوهره «مقصدي»، اي انه لا يتحدد بوصفه «حالة داخلية» معيّنة، مغلقة على ذاتها»(٦)، لذلك كان المعنى الموضوعي عند هوسرل، وهو الدلالة الناجمة عن الظاهرة التي علقت بالشعور والاحساس باعتبارها بنية دالة. وفي هذه الحالة فإن الذات تستبعد القيم والمعطيات السالفة، تماماً، هذا ما يحدث في عملية القراءة بحيث تنعقد الصلة بين القارئ كمتلق والمبدع كباث وكذات تسكن النص وتشكل جوهر المقصدية فيه بوصفه موضوعاً قصدياً.


محمد الكحلاوي

ثم يأتي بعد ذلك هانز جورج غادامير الذي اثرت مفاهيمه بوضوح على نظرية التلقي. خصوصاً ما تعلّق بخطاب التأويل، وعلى وجه التحديد، اعتباره جماليات الأثر الفني مدخلاً لفهم جوهر الوجود. ومن ثم فهو يؤسس لمنطلقات التأويل، التي نحقق بواسطتها النصوص. وهذا لأن المعنى، عنده، ليس ثابتاً عبر العصور، وانما هو محصلة حوارية بين النص كبنية والقارئ كمتلق في لحظة زمنية محددة، ووفق افق شخصي معين وخاص، يحدد معالمه الرصيد المعرفي الذي يصنع طبيعة الآليات تكون تشكل افق استراتيجية التلقي، ثم انه وهو يتحدث عن مفهوم الأفق، يحرص على ان يكون القارئ المعاصر واعياً بالأفق التاريخي لقارئ سابق، لأن ذلك يساعد على معرفة كيف قرأ النص. ولماذا قرأه بتلك الطريقة. اذن الافق، من منظوره منفتح وليس ثابتاً. كما انه يربط بين تشكيل الافق التاريخي والفردي. وهذا «تأكيد لأهمية الافق في تحديد استقبال القارئ للنص او حدوث المعنى»(٧)، ومثل هذه المنطلقات، سمحت، ببروز القارئ كمؤوّل للرموز والمعاني والقيم المكونة لبنية النص. ولهذا، اصبحت اللغة، مع

للوقوف على آلية استقبال القارئ للنص لا بد من التعرض الى اشكالية المصطلح والى المرجعيات والمقولات والاجراءات التي تأسست عليها جمالية التلقي

غادامير مجالاً للفهم «باعتبارها هي عمل الفهم وقاعدته الأساسية التي تكشف عن الاصل والاساس والمنطلق المرجعي لكل مكتوب او مفكر فيه او متخيل جمالي.. ومن ثم يكون التأويل فهماً للفهم ذاته»(٨)، هذا الفهم، وفي هذه الوضعية، يتجاوز ان يكون مجرد بناء تصورات حول النص، لأنه في الجوهر سؤال ووعي بالوجود والفن.

المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي:

لتحديد المفاهيم الأساسية لجمالية التلقي ينبغي الوقوف على الادوات الاجرائية التي بلورها هانز روبرت ياوس، وفولفانج ايزر باعتبارهما من اهم منظري جامعة كونستانس الالمانية.

أ- هانز روبرت ياوس: يعتمد ياوس على مجموعة من المفاهيم النظرية والاجرائية، ومن خلالها، يمكن ان نحدد معالم جماليات التلقي، التي هيأت برصيدها الحيوي مناخاً جديداً للقراءة.

١- افق التوقعات (أفق الانتظار): بوسعنا ان نقرر ان مفهوم «افق التوقعات» كان معروفاً قبل ياوس عند هوسرل، هايدجر، كارل بيير، وكارل مانهايم، وجُببرش مؤرخ الفن.

ولكن لا بأس ان نبيّن مفهومه العام الذي يعني أنه التهيّؤ القبلي للقارئ او ما يجيء به من توقعات وميول واعتقادات. وبالتالي تعامله مع النص تؤطره ثقافته وتعليمه وقراءاته السابقة وتربيته الادبية والفنية. ذلك ان كل عمل ادبي جديد يذكره بأعمال من جنسه سبق له ان قرأها ويجعله في استعداد ذهني ونفسي خاص لاستقباله، ويخلق توقعاً معيّناً «ولقد ذهب يُوص الى ان الاثر الادبي يتجه الى قارئ مدرك تعود على التعامل مع الآثار الجمالية وتكيّف مع التقاليد التعبيرية فيها، فكان افق الانتظار عنده، يتجسم في تلك العلامات الدعوات والاشارات التي تفترض استعداداً مسبقاً لدى الجمهور لتلقي الأثر»(٩)، ومن هنا يبدو ان الافق مفهوم اجرائي لنظرية التلقي. غير انّ روبرت هولب يرى ان ياوس لم يستعمل المصطلح استعمالاً دقيقاً وواضحاً لما اعتراه من غموض. حيث استعمله ضمن مجموعة من الالفاظ والعبارات المركبة مثل «افق التجربة» و«افق تجربة الحياة» و«بنية الافق» و«التغيير في الافق» و«الافق المادي للمعطيات» ورغم ذلك، فإن ياوس راهن على الادراك العام لدى القارئ في فهم مصطلحه.



٢- مشكلات افق التوقعات:

يتشكل افق الانتظار، من منظور ياوس من ثلاثة عناصر اساسية، «الأول يكون من خلال المعايير المعهودة او جماليات الجنس الادبي الذائعة، والثاني يكون من خلال علاقاته الضمنية بالاعمال التي تتناول البيئة التاريخية الادبية، والثالث من خلال التعارض بين الخيالي والواقعي، بين الوظيفة الجمالية للغة ووظيفتها العملية»(١٠)، معنى هذا انّ افق التوقعات مؤسّس على انظمة مرجعية، اساسها معرفة القارئ المسبقة بخصوصية العمل المقبل على قراءته. وعلى هذا تبدو اهمية التجربة المسبقة المكتسبة عن الجنس الذي ينتمي اليها النص. ويترتب عن هذا ايضاً، الدراية العامة بالاشكال والموضوعات (التيمات) التي تُميّز الاعمال السابقة. كما ينبغي على القارئ ان يدرك الفرق بين التجربة الواقعية والتجريب النصي، بين اللغة الشعرية واللغة العملية. فثمّة اذن، تعارض كما بيّن ياوس، بين العالم التخييلي، والواقع اليومي. وهكذا فإن عملية بناء المعنى وانتاجه، تتم داخل افق الانتظار، من خلال التفاعل القائم بين تاريخ الادب والخبرة الجمالية التي يكتسبها القارئ.

ومن ثم، فإن القارئ، باعتباره متلقياً يتلقى ما هو موجود في النص ينتظر ان يستجيب هذا العمل لأفق انتظاره وان ينسجم مع معارفه ورغباته وعاداته القرائية ومعاييره الجمالية التي تكوّن تصوّره للادب. لكن، وفي المقابل، العمل الادبي هو الآخر له افقه الخاص الذي قد يتآلف مع افق القارئ او يختلف معه. وبالتالي ينجم عن ذلك، حوار او صراع بين الافقين، ولا شك ان هذا التعارض والتصادم، سيترتب عنه ثبات انتظار القارئ او تغيره او تعديله او احباطه وخيبته. هكذا «في بعض الاحيان، تمثل بعض النصوص تحدياً اكبر من افق التوقعات عند القراء المعاصرين، وفي تلك الحالات فإن على تلك النصوص ان تنتظر اليوم الذي يجيء فيه قراء تكون افق توقعاتهم قادرة على فهمها»(١١)، واذا كان افق التوقعات قد خاب ظنه

من المفارقة اتخاذ مفهوم المسافة الجمالية كإجراء فاعل في حالة تعرّض افق الانتظار الى الخيبة نتيجة تصادمه مع عمل ما

بسبب عمل ما، فإن مفهوم خيبة الانتظار «هو مفهوم يشيّده المتلقي لقياس التغيرات او التبدلات التي تطرأ على بنية المتلقي عبر التاريخ»(١٢)، ومن ثم فإنّ خيبة الانتظار تختلف عن مفهوم كسر التوقع الذي تبناه الشكلانيون الروس، فهو عندهم المقصدية الفنية للانزياحات الاسلوبية، وبذلك كانت رهينة بالملفوظ اللساني وبنية النص الادبي كبنية مصورة، واستناداً الى هذا الفارق في التصور، الفينا جمالية التلقي تدعو الى علاقة حوارية بين العمل الادبي والقارئ.

٣- المسافة الجمالية:

هذا المفهوم لا ينفصل عن افق التوقع، وقد عبر عنه ياوس بـ«تغير الافق» او بناء الافق الجديد، والذي يتشكل باكتساب القارئ لوعي جديد، وفي هذه الوضعية تكون العلاقة بين القارئ والعمل الادبي قائمة على اللانسجام، ومن ثم فإن جمالية النص تتحدد بألا ينسجم افقه مع افق القارئ بحيث ينتهك استجابته الرتيبة ويخترق معاييره الفنية ويعارضها، وبقدر ما ينزاح العمل الادبي عن افق انتظار القارئ، تتحقق ادبيته، اي ان الابداعات الادبية الكبرى الاصيلة هي تلك التي تنمي عند القارئ خيبة الانتظار، «فالعمل الادبي كما عرض في النظرية الظاهرية للفن يبدو ان له قطبين، يمكن ان نسمي احدهما بالقطب الفني الجمالي، اما الفني فيشير الى النص كما ابدعه المؤلف، واما الجمالي، فيشير الى التحقيق الذي انجزه القارئ، وعن هذا الاستقطاب يلزم ان العمل الادبي لا يمكن ان يكون مطابقاً تمام المطابقة للنص»(١٣)، ومن ثم يمكن قياس المسافة الجمالية باستقراء ردود افعال القراء على الأثر. ومعرفة حدود التغير الذي حصل على مستوى افاقهم من خلال تلمس التحولات التي تعتري تجاربهم بفعل التعارض الحاصل: هكذا يمكن تبيّن نوع التأثير ودرجته «ويمكن قياس البعد الجمالي، الذي يحدد بأنه الفرق او الفاصل بين افق التوقعات والعمل، أو بأنه «تغير الافق» بمدى استجابة الجمهور وبأحكام النقد»(١٤)، اذن - المسافة الجمالية لا تتحقق الا بالانزياح عما هو مألوف.

٤- انتقاد المسافة الجمالية:

وإذا كان ياوس قد حاول ابراز القيمة الجمالية المتولدة عن التعارض بين عمل ما والافق فإن تصوره هذا، لم يسلم من انتقادات. اذ من المفارقة اتخاذ مفهوم المسافة الجمالية كإجراء فاعل في حالة تعرض افق الانتظار الى الخيبة نتيجة تصادمه مع عمل ما. وبذلك يتعذر ايجاد مقياس لقياس هذه الخيبة. باعتبار ان المسافة الواقعة بين افق الانتظار والعمل الادبي تعد مقياساً غير كاف لتحديد القيمة الادبية والابعاد الجمالية للنصوص الادبية.

من المؤكد، ان هذا التوجه يبرر البعد الاحادي لنظرية ياوس، لأننا نعزل انواعاً واجناساً ادبية اخرى لا تستجيب للمسافة الجمالية باعتبارها المعيار الوحيد للتقويم. ومن ذلك ما يصطلح عليه بالأدب الرخيص والاعمال الكلاسيكية. ومن ثم كيف نحدد الملامح الفنية لهذه الأعمال؟

٥- فعل القراءة ومعيار الذاتية:

معنى العمل الادبي ووظيفته عند ياوس لا يمكن تحديدهما بتحليل العمل في ذاته، ووصف ما يطرأ على تغيّر على الابنية، والادوات الفنية، والاشكال الادبية. اذ لا وجود لهما بدون فعل القراءة. وهنا تتدخل التجربة الخاصة كمعيار ذاتي في عملية التفسير. والافق السابق للأشكال القديمة والجديدة، لا يمكن معرفته الا من خلال الافق الراهن للعمل المتلقي. والغاية من ذلك هو انشاء علاقات بين الانتاج الادبي والتاريخ العام. ولكنه، في هذا السياق، يميّز بين الحدث الادبي والواقعة التاريخية. فالحدث الادبي لا يرتبط بنتائج حتمية وثابتة في علاقتها بالأحداث السياسية.

ثم انه قد وسع من هذه الرؤيا، عندما ذهب الى ان الاعمال الادبية تختلف عن الوثائق التاريخية، حيث يتجاوز دورها مجرد التوثيق لفترة زمنية محددة فتحاور فينا وفي الماضي القيم الانسانية. وعلى هذا النحو يتحرر الادب من تبعيته للتاريخ. ويصبح افق التوقعات خلّاقاً، فيجمع بين القيم الادبية والرغبات والطموحات.

ومهما يكن، فإن افق التوقعات لا يساعدنا فقط في فهم ردود فعل القراء على النصوص، بل يكشف اثر النصوص في المتلقين. وفي هذا الاطار يُمثل ياوس في كتابه «نحو جماليات التلقي» برواية «مدام بوفاري» للكاتب فلوبير، هذه الرواية وبمضمونها الذي يعالج موضوع الخيانة الزوجية، كانت سبباً في اتهام فلوبيز بالفجور والفسق. غير ان ياوس ابرز دور الاداة الفنية الجديدة - الاسلوب الحر غير المباشر - في تحطيم عُرف روائي قديم يعطي الاعتبار للحكم الاخلاقي على

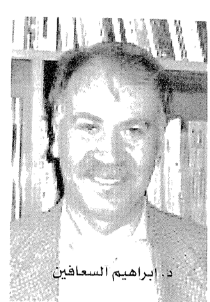
الشخوص الروائية. وهذا لأن «الوظيفة الاجتماعية للأدب لا تتمظهر في اهميتها الحقيقية الا حيث تتداخل التجربة الادبية للقارئ في افق انتظار حياته اليومية، فتوجه رؤيته للعالم او تعدّ لها، ومن ثم تؤثر في سلوكه الاجتماعي»(١٥)، ومع ذلك فإن العلاقة بين الفن والمتلقين لا تدرك الا في اطار جدلية السؤال والجواب، ومن ثم فإن فهم النص الادبي يعني فهم السؤال الذي على القارئ ان يجيب عنه، او بشكل اعم، تحديد افق الاسئلة والاجوبة، هذه الاسئلة والاجوبة التي تشكل في نهاية الامر نصاً جديداً بالنسبة الى القارئ الذي يخرج العمل الادبي من حالة الامكان الى حالة الانجاز.

٦- التجربة الجمالية وشرط المتعة:

يرفض ياوس المبادئ التي قامت عليها النظرية الجمالية عند تيودور ادورنو وعدّها نموذجاً لنظرية سلبية في الفن لأنها تنفي ان يكون للفن وظيفة اجتماعية ايجابية. وبالتالي فهي تقصي المجتمع. وتلغي الدور التقدمي للآداب والفنون في المجتمعات. وهكذا، لا يكون الفن اصيلاً عند ادورنو الا اذا قطع صلته باللغة بالصور العادية. ومن الطبيعي ان يعترض ياوس على هذا التصور، خصوصاً انه يفصل بين الفن والمتعة (السعادة).

ولهذا، فإن صيغة الفن من اجل الفن لا يمكنها ان تؤسس مشروعاً للممارسة الاجتماعية ما دامت تنكر الظرف الاجتماعي. وبالمقابل، العمل الفني من منظور نظرية التلقي يقوم «على اساس تاريخانيته، اي على اساس الاثر الناشئ عن حواره المستمر مع الجمهور، فالعلاقة بين الفن والجمهور ينبغي ادراكها في اطار جدلية السؤال والجواب»(١٦)، وبهذا فإن علاقة التواصل والتحاور بين النص والقارئ هي التي تعيد الاعتبار للتجربة الجمالية. وأن هذه المتعة محصورة في الاستمتاع الذاتي الناشئ عن الاستمتاع بشيء آخر. وبموجب هذا المنحى يعيد ياوس اللحمة التي تربط ما بين المتعة الجمالية وفعاليتها المعرفية والابلاغية.

ولا يعني ابداً، ان نظرية الفن في القرن العشرين، قد اهملت العلاقة ما بين المتعة والنص الادبي. اننا نجد رولان بارت قد اتخذها هاجساً مركزياً، في كتابه «لذة النص». ونص اللذة «انه ذلك الذي يأتي من صلب الثقافة، ولا يقطع صلته بها. هذا النص مرتبط بممارسة مريحة للقراءة. اما نص المتعة: ذلك الذي يضعك في حالة ضياع، ذلك الذي يتعب (وربما الى حدّ نوع من الملل)، فإنه يجعل القاعدة التاريخية والثقافية والسيكولوجية للقارئ تترنح، ويزعزع كذلك ثبات اذواقه، وقيمة ذكرياته، ويؤزّم علاقته باللغة»(١٧)، ومن ثم فإن بارت يميّز ما بين اللذة والمتعة. ليؤكد ان المتعة الجمالية تتحقق في الاتصال الجنسي (الايروسي) باللغة. فالقارئ، اذن، يتلذذ النص ويقيم معه علاقة شهوة.



د. ابراهيم السعافين

واذا تتبعنا مفهوم التجربة الجمالية عند ياوس، لا شك اننا سنلاحظ كيف تبلور من خلال المقولات الثلاث التي حللها. وهي: فعل الابداع، والحس الجمالي، والتطهير.

أ- اذا تفحّصنا مقولة فعل الابداع، ينكشف لنا ان التجربة الجمالية منتجة. وبذلك فالمتعة تنطلق من القارئ ذاته، لأنها تصبح افرازاً لقدراته الابداعية. ووفق هذا المنطلق يسمو الابداع على المحاكاة ويتحوّل من وظيفة للفنان الى وظيفة للمتلقي. بل ان ما رسخ هذا الواقع، ارتباط الفن بالغموض. حيث يعمل القارئ على تحديد معناه من منطلق التلقي.

ب- ويميّز ياوس بين نوعين من الحس الجمالي في التجربة الابداعية الحديثة. والنوع الأول يقوم بوظيفة لغوية نقدية، ويمثله فلوبير وبول فاليري وبيكيت وروب جرييه. ومن ملامحه تحطيم كل ما يتعلق بالحس الجمالي او وضعه موضع تساؤل مما يفشل التجربة الجمالية. اما النوع الثاني فله وظيفة كونية ويمثله بودلير وبروست لأنهما يعيدان للفن دوره المعرفي وللمجتمع تجاربه الخاصة.

ج- أما مقولة التطهير فإنها تنشأ من خلال التوحد الجمالي، وعلى وجه التحديد التفاعل بين القارئ والبطل. وبهذا فهو لا يلغي المفهوم القديم الذي يركز على الصلة الواصلة بين الفن والمتلقي. معنى هذا، انه يجعله اكثر تحديداً. لهذا اهتم ياوس بأشكال التوحد مع البطل. وهو ما اصطلح عليه الدكتور صلاح فضل بفكرة التماهي.

٧- التماهي: (أنماط التوحد الجمالي مع البطل)

فكرة التماهي تقوم على وجود فرد او جمهور يضع نفسه في موضع الشخصية الفنية من وجهة النقاد. وتعني تحوّلاً ثابتاً في انا شخص معين من منظور التحليل النفسي.

هذه الفكرة ليست حديثة العهد، وانما بالامكان ان نجد لها ارهاصات عند ارسطو الذي حدد وظيفة الادب في التطهير -الكاترسيس- من احاسيس الخوف والشفقة «حيث تقذف النفس انفعالاتها وتعاني المشاعر التي يعانيها الابطال بالاشتراك النفسي دون ان تعاني مصيرهم»(١٨)، وهذا المعنى لا يحصر في المأساة فقط، بل يلازم الملهاة ايضاً. حيث يتم التطهير بالضحك. وحتى فرويد يعتقد ان

جمالية التلقي لا تنفي عن البطل الادبي فاعليته لأن النماذج التي تتفاعل معه عبر التماهي تسهل كشف العلاقة الوظيفية لمستويات التجربة الجمالية

الادب يمكن ان يساعد على زيادة الوعي بالذات. ويوضح ذلك في دراسته عن مسرحية «اوديب ملكا» حيث لاحظ ان الشاعر يرغمنا على ادراك ذواتنا الداخلية التي تختزن الدوافع المماثلة للدوافع التي كانت وراء اقتراف اوديب لإثمه. ولكنها تظل مكبوتة.

والتماهي عند ياوس يتحدد اساساً من خلال اشكال التوحد بنموذج البطل. والقارئ في هذه المرحلة من التلقي تتناوبه تحولات تتغير بحسب الدوافع والمواقف والحالات المختلفة والمتعارضة احياناً. لذلك قد تعتريه الدهشة والاعجاب والحزن والفرح، وربما الضحك او البكاء. وهذه الحالات التي يتمثلها القارئ قد يخضع لها ويسلم لسلطانها. وبمقدوره، ايضاً، ان يكون موقفاً جمالياً منها، حينما يتخذ لنفسه مسافة للتأمل فيدلي بملاحظات ويعلق على ما يحدث.

ومن ثم، فجمالية التلقي، وعلى وجه الخصوص عند ياوس، لا تنفي عن البطل الادبي فاعليته، لأن النماذج التي تتفاعل معه عبر التماهي تسهل كشف العلاقة الوظيفية لمستويات التجربة الجمالية، من فهم وتعرف وتمثل وتفسير.

وعلى هذا المستوى، ومن خلال انماط التماهي بنموذج البطل، يمكن ان نميّز خمسة مستويات، يصنفها الدكتور صلاح فضل على النحو التالي «التداعي، الاعجاب، الجاذبية، التطهير، السخرية»(١٩)، في حين يترجم الدكتور عز الدين اسماعيل اشكال التماثل كالآتي «ترابطي، مثير للعجب، تعاطفي، تطهيري، مفارق»(٢٠).

ولكن، هذه التصنيفات لا تقوم على اساس افعال الاشخاص واقوالهم مثلما الحال عند نورثروب فراي في تصنيفه النمطي للأبطال (تشريح النقد). وانما تتأسس على انماط التلقي.

النمط القائم على التداعي تكون فيه المشاركة بسيطة من جانب المُشاهد، حيث تُلغى الحواجز بين الممثلين والجمهور، على سبيل المثال، في مسرح الدعاية السياسية. ويتقمّصون دوراً ما في عالمها الخيالي. اما التمثل الناشئ عن الاعجاب فإنه يقوم على العلاقة بالبطل الشامل والكامل كأن يكون قديساً او حكيماً. والنمط الثالث هو التوحد العاطفي، ويكون مع البطل الناقص او غير الكامل، من خلال التضامن معه لأنه في حالة معاناة. في حين التماهي التطهيري يحدث مع البطل المعذب والمضطهد. غير أن التماهي الساخر يحصل مع البطل المضاد او البطل المفتقد، وهو يثير معاني الغربة والاثارة. وبالتالي فإنه ينمي الادراك والحس الابداعي، غير انه يؤدي الى الملل واللامبالاة.

ب- فولفانج ايزر:

يعد ايزر احد اقطاب جامعة كونستانس، وقد اهتم بتطوير نظرية التلقي، خصوصاً بمحاضرته المعنونة بـ«بنية الجاذبية في النص»، ثم اتبعه بمجموعة من الكتب عالج فيها اشكالية النص والقارئ وطبيعة العلاقة بينهما. وكان من اهم كتبه «التجربة الجمالية، فعل القراءة، والقارئ الضمني».

واذا كان انجاردن يرى ان فاعلية القارئ ذات اتجاه واحد، تنطلق من النص وتتجه الى القارئ. فإن ايزر يرى «ان القراءة هي عملية جدلية تبادلية مستمرة ذات اتجاهين: من القارئ الى النص ومن النص الى القارئ»(٢١)، وبهذا اراد ان يبيّن ان المعنى ليس موضوعاً مادياً نحدده، وانما هو نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ. وهكذا فالنص يأخذ هويته من خلال القراءة والأثر الذي يحدثه في القارئ. ولهذا فالعمل الادبي عند ايزر اكبر من النص لأنه مركب من قطبين «يمكن ان نسمي احدهما بالقطب الفني والآخر بالقطب الجمالي. اما الفني، فيشير الى النص كما ابدعه المؤلف؛ واما الجمالي، فيشير الى التحقق الذي انجزه القارئ. وعن هذا الاستقطاب يلزم ان العمل الادبي لا يمكن ان يكون مطابقاً تمام المطابقة للنص.. وانما يقع في واقع الامر في منتصف الطريق بين الاثنين. فالعمل الادبي شيء اكثر من النص...»(٢٢)، يتحقق بالمعايشة والاحساس به «لأن النص الادبي لا يتضمن حقائق تحمل صفة اليقينية وانما هناك انماط وبنيات تثير القارئ حتى يصنع الحقائق، ويعيد ترتيب مفاهيمه واهتماماته بشكل دائم. اذ تصبح القراءة اعادة بناء متواصلة لتجاربنا. وقد طوّر ايزر مجموعة من المفاهيم الاجرائية، ولعل ابرزها: القارئ الضمني، الفجوات، وجهة النظر المجولة (المتحركة).

١- القارئ الضمني (المضمر):

افرد ايزر لهذا المفهوم كتاباً سماه «القارئ الضمني»، وحاول ان يحدده بطريقة مغايرة عن التحديدات الاخرى التي وضعت للقارئ. وهذا لا ينفي ان واين بوث قد سبقه الى ذلك، اذ (وصف القارئ بأنه «كائن خيالي»)(٢٣)، ومن ثم يمكننا ان نميز بين القارئ الفعلي الذي يمسك النص بين يديه ويقرأه قراءة فعلية. اما القارئ الضمني فهو الذي ينشئه النص؛ نستخلص مما تقدم ان ايزر يسعى «لتقرير حضور القارئ دون ان يكون في حاجة الى ان يعرض لقراء حقيقيين او فعليين»(٢٤)، بل ان القارئ الضمني ضارب بجذوره في بنية النص.

ان صيغة الفن من اجل الفن لا يمكنها ان تؤسس مشروعاً للممارسة الاجتماعية ما دامت تنكر الظرف الاجتماعي

ومن ثم فله حضوره النصي. وهكذا فإن فعل التلقي يتحقق في النص ومن خلال الاستجابات الفنية(٢٥).

٢- الفجوات (الفراغات):

اذا كان انجاردن قد اثار مفهوم «الفراغ» انطلاقاً من بنية «المبهم» فإن ايزر ومن خلال مقالته «بنية الجاذبية» يبدو انشغاله ببنية الفراغ وان لم يحدد مفهوماً دقيقاً لها. بل يظهر ان الفجوة ترتبط اكثر بعملية الاتصال. ولذلك اكّد نورثروب فراي، انها لدى ايزر تعني عدم التوافق بين النص والقارئ وهي التي تحقق الاتصال في عملية القراءة، لأن بموجب ذلك يعمل القارئ على تنظيم اجزاء النص المختلفة لينتج الموضوع الجمالي، ومن ثم فإن استراتيجية النص هي التي تخلق مواقع اللاتحديد ومناطق الفراغ التي تنقسم الى قسمين: «النوع الأول يحدث في المناطق المفصلية التي يتوقف فيها السرد او القص. اما النوع الثاني فهو ما يسميه ايزر بمناطق النفي، وهي المناطق التي يتدخل فيها القارئ بناء على افق توقعاته وحقائق وعادات الجماعة المفسّرة التي ينتمي اليها لتعديل بعض القيم التي يتوقعها ولكنها لا تحدث...»(٢٦) - اذن- يبدو هنا كذلك، ان عملية ملء الفجوات تساهم في تكوين المعنى، اي «ان المعنى لا يوجد في اي جزئية نصية ما وانما هو ناتج عن علاقاتها بغيرها، اي عن وضعها المكاني بمجاورة جزئيات اخرى. وهذه المجاورة نفسها تحكمها الفراغات والفجوات»(٢٧)، وهي بالتالي تُمكّن من تشكيل منظور القارئ وتوقعاته.

٣- وجهة النظر الجوّالة: نقطة الرؤية المتحركة

يمثل هذا المفهوم، في نظرية التلقي، سنداً مهماً لتحقيق الأثر الجمالي. لأن انتاج المعنى لا يتحقق الا بنقل النص من حالة الامكان الى حالة الانجاز. اذ لا وجود له خارج دائرة القراءة «اي ان القارئ هو قطب مهم في التقييم الجمالي او تأويل الظاهرة الادبية، ذلك ان المتعة الجمالية ليست على مستوى النص فحسب. وانما تكون على مستوى القارئ في تفاعله مع النص»(٢٨)، وهكذا فإنّ شرط الكفاءة هو الذي يسمح للقارئ بأن يشكل نصه انطلاقاً من العمل الادبي. وعليه فعملية الفهم لا تتم، تماماً مثلما نتلقى الاشياء باعتبارها كُلاً امامنا وفي لحظة واحدة. لذلك ينفتح النص بالتدريج امام القارئ.. وشيئاً فشيئاً يمحي الانفصال القائم بين الذات والموضوع.

ومن هنا يمكن ان نقول بأن العلاقة لم تعد بين ذات / موضوع، وانما اتخذت طابعاً آخر. فأصبح القارئ يتحرّك خلال الموضوعات بكونه نقطة من المنظور «انه يمثل نقطة رؤية متحركة داخل ما يجب عليه ان يؤوله، وهذا ما يحدد خصوصية فهم الموضوعات الجمالية للنصوص الادبية»(٢٩)، وهنا نلاحظ ان افق التوقعات يمتلك القدرة على التغير والقابلية للتشكل، بمعنى أنه لا يستقبل النصوص من موقع ثابت وموقف سلبي. انه يخضع للتكيّف والتعديل. بل ان النصوص وبفاعليتها الحيوية تحدث تحوّلات في بنية افق التوقعات. ومن هنا يمكن للقارئ ان يحقق حضوره الايجابي وان يدرك المواقف والتأويلات المتعددة، باعتباره يمثل منظوراً متحركاً متعدد الرؤى للموضوع الواحد. وبذلك يكتسب منظوراً تبدو معه المعايير التي كانت مقبولة من قبل عتيقة وغير مقبولة، ومن ثم فإن المنظورات التي تهيّئها استراتيجيات النص تتحول وتتبدل باستمرار. وعلى وجه التحديد هي اربعة مراكز نظر: منظور القاص (الراوي)، ومنظور الشخوص (الشخصية)، ومنظور الحبكة، وأفرد للقارئ. وكل اهتمام من القارئ بمنظور من هذه المنظورات يتكيف تبعاً للأفق الذي يتشكل بفعل القراءات السابقة، والمنظورات الأخرى، ومن ثم فإن نقطة الرؤية المتحركة تسمح للقارئ بأن يتبين العلاقة القائمة بين المنظورات. التي بدورها تخضع للتعديل بموجب نشاط القارئ.

٤- الرصيد والاستراتيجيات النصية:

حظي مفهوم الرصيد باهتمام ايزر الذي اعتبره منطقة مألوفة وملتقى للنص والقارئ، بغية التواصل. ولأن الادب لا يخضع دائماً للمألوف، فإن الرصيد، في هذه الحالة، يؤدي وظيفة ثنائية «فهو يعيد صياغة المخطط المألوف من اجل تشكيل خلفية لعملية الاتصال، وهو يقدم اطاراً عاماً يمكن من خلالها تنظيم رسالة النص او معناه»(٣٠)، وبهذا فإن الرصيد يكتسب قوة التأثير كلّما اعيد تنظيمه في اطار النظام السائد ببعديه الاجتماعي والادبي. وفي الوقت نفسه، هو اقرار، بأن النص امتداد لما عند القارئ من حقيقة ورصيد. ولأنّ الرصيد يشتمل على عناصر يُنظر اليها كمحتوى، كانت بحاجة الى بنية تنتظم فيها. ولهذا يقترح ايزر مصطلح الاستراتيجيات لكي يحدد هذه الوظيفة. حيث يعتبرها مقومات بنيوية، وتشمل اساساً «بنية النص الباطنية، وعمليات الفهم التي تستثار نتيجة لذلك لدى القارئ»(٣١)، كما انها تؤهل التقنيات السطحية لإحداث تأثير ما. ولكن غايته النهائية هي ان يجعل المألوف غريباً وغير عادي.

وفي خضم هذا الجدل يحدد بنيتين أساسيتين:

أ- الصدارة والخلفية: وتتعلق بالعلاقة التي تسمح لعناصر معينة بأن تبقى في الخارج، في حين تعود العناصر الأخرى الى السياق العام.

ب- الموضوع والأفق: ويرتبطان بالاختيار الذي يرتكز على المنظورات المتعددة لنص ما. وسبق ان اشرنا الى ان ايزر، قد حددها في اربعة مراكز نظر، وعلى هذا تصبح هذه العناصر من مشكلات استراتيجيات النص، ولا شك ان استعمالها المتنوع والوظيفي يساهم في تشكيل وانتاج جمالية التلقي.

ان نظرية التلقي، وباستراتيجياتها، اعادت الاعتبار للقارئ والنص معاً. لأن النص الذي لا يجد متلقياً منتجاً له نص محكوم عليه بالعقم في انتاج المعنى، وهذا لا يحدث الا في المسافة المتوتّرة بينهما.

بهذا المعنى، لن تكون القراءة فعلاً استهلاكياً. انها فعل منتج يخترق صمت الكتابة، فيملأ الفراغات والبياض. وينعش الحوار بين القارئ والنص.

لذلك لا يمكننا ان نجزم بالمعنى المطلق. ثمة معان تتجدد باستمرار، ترسل اشعاعاتها الدلالية، ويتكثّف ذلك او ينحصر بقدر التفاعل الحاصل. المعنى، اذن لا يستخرج من النص، ولا تشكله المعالم النصية فقط، انه يتحقق من خلال الشراكة الحميمية والمساءلة المشاكسة. هكذا، تصبح القراءة نوعاً من المغامرة التي تستكشف تخوم المستحيل.

الهوامش

❖ استاذ محاضر بقسم اللغة العربية وآدابها، جامعة سيدي بلعباس، الجزائر، استاذ النقد المعاصر وجمالية التلقي بقسم التدرج وما بعد التدرج، رئيس المجلس العلمي للكلية، رئيس تحرير مجلة الآداب والعلوم الانسانية التي تصدرها سنوياً كلية الآداب والعلوم التي ينتسب اليها، وهي مجلة اكاديمية دولية محكمة تعنى بالدراسات النقدية واللغوية والتاريخية والاجتماعية واللغات الاجنبية.

١- فولفغانغ ايزر - فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الادب - تر: حميد الحميداني. الجلالي الكدية - منشورات مكتبة المناهل - فاس - المغرب - ١٩٨٧ -ص٦.

٢- Hans - Georg Gadamer: Verité et Method - Traduction: Etienne Saere, Rer, Pual Ricoeur Ed: Seuil - 1976. P. 216.

٣- روبرت هولب: نظرية التلقي - تر: عز الدين اسماعيل - ص٣٣.

٤- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي (اصول وتطبيقات) ص٤١-٤٢.

٥- ميجان الرويلي: سعد البازعي - دليل الناقد الادبي - ص٢١٤.

٦- فرانسوا روجيه: مداخل الفلسفة المعاصرة - تر: خليل احمد خليل - دار الطليعة للطباعة والنشر - بيروت - لبنان - ط١، فبراير ١٩٨٨ - ص١٢٧-١٢٨.

٧- عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدّبة من البنيوية الى التفكيك - عالم المعرفة - رقم ٢٣٢ - الكويت - نيسان ١٩٩٨ -ص٣٢٤.

٨- محمد الكحلاوي: غادامير عميد الفلسفة المعاصرة وداعية الحوار - مجلة العربي - الكويت -العدد رقم ٥٢١ نيسان - ٢٠٠٢، ص٢٦.

٩- حسين الواد: في مناهج الدراسات الادبية، ص٧٧.

١٠- روبرت هولب - نظرية التلقي، ص١٥٧.

١١- عبدالعزيز حمودة - المرايا المحدبة، ص٣٢٧.

١٢- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي (اصول وتطبيقات) ص٤٧.

١٣- فولفغانغ آيزر: القارئ في النص - مقابلة اجرتها نبيلة ابراهيم - مجلة فصول - الاسلوبية ١ - ١٩٨٤ - ص١٠٦.

١٤- روبرت هولب: نظرية التلقي - ص١٦١.

١٥- رشيد بن حدو: قراءة في القراءة - مجلة الفكر العربي المعاصر - مركز الانماء القومي - بيروت - باريس - العدد ٤٨ - ٤٩ - ١٩٨٨ - ص٢٢.

١٦- روبرت هولب: نظرية التلقي - ص١٨٢.

١٧- رولان بارت: لذة النص - تر: فؤاد صفا - الحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط١، سنة ١٩٨٨ - ص٢٢.

١٨- ايليا حاوي: سوفوكليس - دار الكتاب اللبناني - بيروت - لبنان - ط١، سنة ١٩٨٠ ص٤٦.

١٩- صلاح فضل: شفرات النص، ص١٦١-١٦٢.

٢٠- روبرت هولب: نظرية التلقي - ص٣٥٥.

٢١- ميجان الرويلي: سعد البازعي - دليل الناقد الادبي - ص١٩٤.

٢٢- ابراهيم السعافين - اشكالية القارئ في النقد الالسني - مجلة الفكر العربي المعاصر - العدد ٦٠-٦١ جانفي فيفري - سنة ١٩٨٩، ص٣١.

٢٣- عبدالملك مرتاض: في نظرية الرواية - عالم المعرفة - رقم ٢٤٠، الكويت - ديسمبر ١٩٩٨، ص٢٤٥.

٢٤- روبرت هولب: نظرية التلقي - ص٢٠٤.

٢٥- فولفغانغ ايزر - فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الادب ص٢٩.

٢٦- عبدالعزيز حمودة: المرايا المحدبة - ص٣٣١.

٢٧- ميجان الرويلي: سعد البازعي - دليل الناقد الادبي - ص١٩٥.

٢٨- عبدالناصر مباركية: جماليات القراءة في الموازنة النقدية للآمدي - مجلة تجليات الحداثة - معهد اللغة العربية وآدابها - جامعة وهران - العدد ٤، حزيران ١٩٩٦ -ص٢٠٣

٢٩- صلاح فضل - شفرات النص - ١٦٠.

٣٠- روبرت هولب: نظرية التلقي - ص٢٠٩.

٣١- روبرت هولب: نظرية التلقي - ص٢١١.

الابداع: التجربة والانطلاق

د. تيسير الناشف

ينطلق العمل الابداعي عبر تجربة من التجارب النفسية المختلفة القوية. ومن هذه التجارب الشعور بالاحباط والغضب وبالنفي النفسي والفكري والاجتماعي والجغرافي، والظروف الباعثة على السخرية وعلى اعادة التفكير في الاشياء المقبولة او المتواضع عليها او المسلم بها. وبهذه التجربة يخرج المرء عن حالة استقرار او سكون المعنى وعن حالة رتابة الفكر والشعور.

احيانا يكون الانسان في حالة الفقدان، فقدان الروابط، او في حالة الرفض، رفض المسلمات ورفض ما هو متواضع عليه، ورفض الاسلوب اللغوي المالوف، ورفض الرتابة، ورفض القيد اللغوي والمعنوي والاجتماعي. واحيانا تكون النفس في حالة ثورة، الثورة على حالة القبول، وعى حالة الاذعان والانقياد؛ تكون النفس في حالة الغليان، في حالة فيض وانبعاث، تبدأ بدايات جديدة، وقد لا تدري انها تبدأ تلك البدايات، وقد لا تعرف كيف تسمي تلك البدايات، وتتطلع الى الامام، او الى اتجاه آخر، اتجاه جديد مختلف، تتطلع الى اللامحدود، الى الشمس، الى غير المرئي، الى اعماق ذاتها. هذه الحالات هي حالات تقترن بها في احيان كثيرة تجربة الابداع الفكري الذي يتجلى في العلم والادب والفن والفلسفة.

وعندما تتلاشى او تخمد هذه الحالة النفسية تتلاشى التجربة الابداعية. يعود الانسان الى حالته التي اعتاد عليها، الى حالة الانسان المقيد بقيود الفكر والعادات والمؤسسات الاجتماعية المألوفة التي تحيط به وتطوقه.

وهذه التجربة الابداعية الحادة الثورية يمكن ان تدوم وقتا قصيرا او طويلا. وكلما زادت قوة تلك التجربة ازداد النتاج الابداعي توهجا بوهج العبقرية وعمقا واصالة.

يدل ذلك الطرح على الصلة القوية التي تصل الشخص المبدع بمجتمعه وعصره وبالقضايا الكثيرة المطروحة، ويدل على الدور الذي يؤديه الابداع في معرفة المبدع بالمجتمع وبالطبيعة، وفي اكتشاف الحقائق المجهولة، وفي اكتناه طبيعة الاشياء، وفي الاطلاع على العلاقات السببية بين الظواهر.

ويمكن لتجارب الاحباط والثورة ان تطلق شرارتها شتى الظروف والمشاهد: مشهد طفل يبكي وهو جاثم على صدر امه التي ماتت متضورة من الجوع دون ان يدري ذلكم الطفل ان امه قد لفظت انفاسها الاخيرة، ومشهد ام تهرع الى العيادة تحاول انقاذ طفلها الذي يوشك على الموت من الاشعاع النووي نتيجة عن اجراء التجارب النووية واستعمال اليورانيوم المنضب الذي لا يفرق تغلغل اثره الفتاك بين الجنود الذين يسمع صوت نعالهم الضاربة للارض من وسط البلدة والمدنيين الابرياء العزل من السلاح، ومشهد طاعن في السن محبط الآمال وهو ينتظر رسالة طال انتظاره لها من ابنه المتغرب هربا من القمع السياسي والظلم والقهر الاجتماعيين ولا يدري ذلك الوالد الحنون ان ابنه لقي مصرعه في حادث سير مروع، ومنظر فتاة تنتحر لانها تحمل، وقد كانت عذراء، من جندي اغتصبها بالقرب من قبر جماعي حفره مقترفو التطهير العرقي الذين اعتادوا على ان يلطخوا، بافلات من العقاب، ايديهم بدماء الابرياء الضعفاء، ومشهد الشاب الذي يبحث عن حبوب الشعير في روث البقر والماعز والجمال باصابعه التي غلفها الروث ليطعم امه وامرأته الخاويتي المعدة، ومشهد اهل القرية الذين لا يجدون ملاذا يلوذون به من قذف الطائرات وعربدة القذائف التي تنشر الرعب في قلوبهم لان لهم طريقتهم الخاصة بهم في الحياة او يعتنقون ديانة اخرى او يعلو بشرتهم لون آخر مختلف، اسمر او اسود، ومشهد النساء الاخوات المتألمات اللواتي يتحلقن في حلقة النحيب حول جثة اخيهن الوحيد الذي قتله رصاص الغدر العنصري، ومشهد الام التي تنزف دما وهي في عملية الولادة التي قد تودي بها كما قال لها الاطباء، وقد آثرت آلام الولادة على الاجهاض لتنقذ حياة من في احشائها، ومشهد المصلين المؤمنين المصطفين خشوعا لله الذين يصلون لله صلاة الاستسقاء في ارض احتبس غيثها فاصبحت جرداء لا تنبت القمح والشعير والذرة البلدية التي كانوا يتقوتون بها.

حينما تتجاوب وتتفاعل هذه الحالات مع الفكر المنطلق الوثاب المدرك ومع النفس المتقدة شعورا بما حولها والمرهفة حسا باعماق النفس البشرية وبمعاني الاحداث والتطورات الاجتماعية تحدث عملية الابداع.

ويوجد من ينقد ويرسم ويرقص ويمثل ويغني وينظم الشعر ويدبج المقالات ويضع الالحان في الوقت ذاته او من يقوم بقسم من هذه الوظائف والنشاطات. القيام بهذه الوظائف والنشاطات تحقيق البحث عن الذات وتحقيق لها. عن طريق الفلسفة والشعر والرواية والنثر والرسم والموسيقى والنحت والغناء وغيرها يمكن هتك اسرار

الوجود والنفاذ الى حقائق الكون، وعلاج ادواء الحياة والوجود. الشعراء والادباء والفلاسفة والمفكرون والكتاب والرسامون والموسيقيون والنحاتون يكتشفون المجهول ويتناولون القضايا بادواتهم الخاصة بهم. وكل منهم يوظف اداته الخاصة به في كشف المجهول وتناول القضايا والتحديات القائمة.

والحالة الطبيعية للانسان هي الاندماج في الطبيعة، في الوجود الطبيعي. وسمة الحالة الاجتماعية انها تبعد قليلا او كثيرا عن الحالة الطبيعية. والتثقف القوي بالثقافة الواسعة طريق للكشف عن الشيء الطبيعي وللاندماج في الطبيعة. ويسمو الانسان بالثقافة التي تتشابك فيها العلوم والفنون وتندمج بعضها في بعض. وبذلك يصبح الانسان اقرب الى الطبيعة والعودة اليها والاندماج فيها. وبينما تقيد الحالة الاجتماعية الانسان لا تعرف الطبيعة القيد. ويتم تحقيق الانسان لذاته حينما تنصهر في نفسه العلوم والفنون. وحينما يشعر الانسان بانه حقق ذاته يعود الى الطبيعة.

ونفس المبدع الشاعر قد تتقاسمها زمجرات الطبيعة الغاضبة وانين الموسيقى الآتية من بعيد. وقد تتجاور في نفس المبدع الشاعر الكبرياء والتواضع، وقد يجد خلاصه في الالم والبهجة. وقد يكون المبدع الاديب صديقا للبشر كلهم ونائيا عنهم كلهم. وقد يتصوف المبدع الاديب ويذوب في الوقت نفسه حبا.

ولا ينطلق الابداع بالضرورة من الاشياء ذات الانتظام الداخلي، والعملية الابداعية قد تنشأ من الاشياء غير المنتظمة. وما قد تبدو فوضى لفرد قد لا تبدو كذلك لفرد آخر. قد لا ينطلق ابداع المبدع الا من حالة غريبة عن الواقع، من شيء ليست له ابعاد واقعية ولا حقيقية، من شيء يبدو انه لا تقوم علاقات بين اجزائه، او تقوم علاقات خاصة بينها، او علاقات ذات نمط معين او غير معين، او شيء تقوم او لا تقوم علاقات بمحيطه. قد يهيم المبدع بما يبدو انه لا شيء. قد يكون ما يبدو له فوضى في العالم وفي المحيط مبعثا لالهامه ولانطلاقه. وانشاء نظام معين للاشياء غير المنتظمة يمكن ان يكون نتيجة عن تفاعل المبدع بحسه بالجمال والفكر والخلق مع هذه الاشياء. وتتخذ هذه الاشياء ابعادا وتتلون الوانا وتتشكل اشكالا وتصبح ذات مغزى حينما يضعها المبدع في ترتيبه الخاص به حسب مزاجه ورؤاه وادواته ومعاييره الخاصة به. قد ينطلق المبدع فكرا او شعرا وهو يقف على حافة المجهول المثير الشيق، او على مصب شلالات نياغارا التي تروي قصة الخلود، او على جبال البلقاء التي تشعر معها بالخشوع للخالق العظيم، او على قمة جبل الشيخ المطل على اللامحدود، او على سفوح جبل الجرمق الشامخ بشباته رغم اعاصير الشتاء وجشع البشر والذي يتلو عليك قصة الشعوب التي كانت مبعثا للحضارة.

واذا تفاعل المبدع مع الشيء المنتظم جاءت النتيجة عبارة عن نفثات صدره على ذلك الشيء وعن بصمات روحه عليه، وعن رسم جديد بلون جديد لذلك الشيء. حينما يتفاعل المبدع مع الشيء المنتظم يقيس ذلك الشيء بمقاييسه، ويزنه بمعاييره، ويدهنه بوميض روحه ويهويه بانفاسها ويطهره بعرق سهره وبمياه انهاره المسرعة المصممة.

حينما يتفاعل المبدع مع الشيء المنتظم قد يعاف انتظامه، وقد يمل من ملل انتظامه، ويزيح قشوره ويهتك قناعه، ويقف متأهبا في لجة نيران الشمس المسلطة على الزيف فيه. وحينما يتفاعل المبدع مع الشيء المنتظم يكتشف المبدع ذاته. بهذا التفاعل يعيد المبدع رسم قسمات الشيء ويتعهد بنور ابداعه الشيء المنتظم ويعيد انتاجه من جديد كي يرقى به الى الاجواء السامية والسماوات العالية.

يشفق المبدع الاديب الناقد على البشر الذين ليس لديهم الوقت للتطلع الى اشعة الشمس لان مستغليهم يجبرونهم على احناء ظهورهم وهم يعملون النهار كله لكسب لقمة العيش. والمبدع المفكر من طبيعته ان ينتقد المجتمع البشري. ففي هذا المجتمع محاسن ومساوئ.

وعدم سلوك المرء وفقا لمقتضيات فكره يعني الخضوع للواقع او التكيف معه. وتقوم اسباب لهذا الخضوع او التكيف، منها خوفه من مغبة السلوك المراعي لهذه المقتضيات. وفي الحقيقة تقوم على المستوى النظري والعملي علاقة بين مدى الوعي الفكري ومراعاة مقتضياته. كلما ازداد الوعي الفكري قوة ازداد تأثير هذا العامل في مجموعة العوامل التي تعمل في اتجاه مراعاة المرء لمقتضيات الوعي الفكري. وبالعكس.

ويوجد من هو ساخط على الواقع. ويختلف الناس بعضهم عن بعض في مدى سخطهم على الواقع او استيائهم منه او نقدهم له. والناس الراضون عن الواقع لا يرحبون طبعا بانتقاده، ويعارضون الذين ينتقدونه. والذين يعيبون الواقع قد تحرمهم الفئات الممارسة للنفوذ في المجتمع والمستفيدة من ذلك الواقع من فوائد. وقد يعجزون، نتيجة عن ذلك، عن اداء دور كبير او حتى صغير في تشكيل الفكر الذي يعتمدونه. هذه الحالة تطرح سؤالا: ما هو افضل للمجتمع: ان يكون فكر المفكر الناقد اقل حدة، مما يقلل حدة معاداة الفئات المتنفذة له، مما قد يتيح بالتالي فرصة لان يمارس تأثيره، او ان يكون فكره اشد حدة وجرأة، مما يؤدي الى حرمانه من الفرصة لممارسة هذا التأثير.

وتقوم علاقة بين الابداع وزيادة المعرفة. تستند الثقافة البشرية الى معرفة متشظية، الى معارف مجزأة. تقوم علاقة بين الابداع وتكامل المعرفة. الابداع، بمعنى الانطلاق والشمول والانفتاح على المستوى الفكري، من شأنه ان يقضي على التشظي في المعرفة. فعن طريق الابداع تمكن معرفة العلاقات بين الظواهر، بما في ذلك العلل، الاجتماعية والنفسية والسياسية والاقتصادية. عن طريق الربط بين الظواهر تتكامل المعرفة، وبذلك يمكن القضاء على التشظي المعرفي. عن طريق الربط بين الامور تمكن معرفة اسباب الاعتداء على النساء وعلى شعوب العالم الثالث، واسباب ظلم الفقراء والضعفاء.

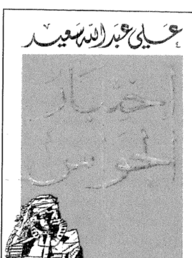
لذة التقويض في الرواية السياسية الجديدة

خالد زغريت - سوريا

«اختبار الحواس» لعلي عبد الله سعيد نموذجاً

مدخل:

هيمنت فتنة المتغيرات الحضارية الكثيفة بمنجزاتها التي فرضت تأثيرها المباشر على العصر على ذهنية المبدع العربي وحاصرته بعنف للخروج من أدواته وطرق تفكيره في بناء التحولات الفنية و الكتابية، مما دفعه بقوة إلى تلمس أشكال كتابية جديدة تجسد متن هذه الروح ولا سيما الرواية التي حازت على وصف أم الأجناس الأدبية، فراحت تجاهد بعناد لمغايرة النص الروائي المألوف وإبداع كتابة روائية مستحدثة، فانكشف أمامه سرير متن المحرمات الاجتماعية والسياسية التي وجدت فيها ضالتها، فتهيأ له اكتشاف الاختلاف الروائي فنياً وفكرياً، كما انبثق له الأفق الجديد لتجسيده في نسق روائي مغاير، ويمكننا التمثيل



لمثل هذا الطموح في الكتابة البديلة، برواية اختبار الحواس التي رفدت صدورها ضجة إعلامية متخالفة لكنها تتلاقى في وصفها نموذجاً روائياً جديداً.

النموذج الروائي:

يتمحور النموذج الروائي في رواية (اختبار الحواس) على بناء المساءلات السياسية المحرمة في مجمل عناصرها، في بنية فنية فكرية جديدة للمفهوم الروائي الذي تجلى في النص الروائي معادلاً كتابياً للواقع السياسي، فكانت الكتابة في جوهرها إعادة صياغة العنف المضاد للعنف السياسي الذي تتخذه الرواية مجالاً لبناء عالمها الروائي عبر لغة قامعة قاسية معادية لقمعها وقسوته، مما جعل من اختبار الحواس نصاً ذا طبيعة استعراضية حكائية مكاشفة للمجدي و اللا مجدي. كل ذلك محمول على خطاب سردي طازج وعار، ومنتهك بكل ما يفور به من قسوة سلطان الإنشاء الفني الخارجي للسرد الروائي، إنها رواية تعزز السرد المشاغب.، وتؤسس لمنهج التقويض الكتابي، فتمزق أقنعة النفاق الرمزي وتقتحم بكل عراء فوضوي حواجز المسكوت عنه، فتستبيح المحرم الفكري والفني، وتمارس لذة الانتهاك والاستجابة الحيوية للمثيرات السياسية في توقيع إنساني ينبت من قاع الظلال الذي يشكل تقنيته الكتابية الخاصة وتتواشج هذه الأوصال في نسيج خاص يمنح نص اختبار الحواس نموذجه الروائي الذي يمكننا استشراف عناصر تكوينه من خلال قراءة آفاق البنية الروائية التالية:

الأفق الزمني:

يتجلى الأفق الزمني في رواية (اختبار الحواس) في شكلين يجسد كل منهما بعداً استراتيجياً للفعل الروائي وبؤرة الدرامية الفاعلة، يتحدد الشكل الأول في المدى الزمني الذي تدور فيه حركة الأحداث وتمتد على مساحته ويتمظهر في الرواية مقتطعاً زمنياً من الزمن الحاضر، أي الوقت الراهن الذي يأخذ سماته وحديثه من طبيعة أحداثه وخصوصياته التي تشكل صورته التاريخية بوحي الدلالات الحديثة والحركية المجتمعية التي تجسد تاريخها بتجليات صورها ونتاجها:

(وقبل سبع سنوات من الآن كان الدكتور مورس قد نال شهادة الدكتوراه، اختصاص طب عقلي وأمراض جلدية وقلبية من معظم الأكاديميات العالية بدرجة وسط تحت الوسط أو فوق الوسط نال بعدها رتبة ضابط شرف منحها له السيد رئيس مجلس الإدارة بعد موافقة قائد الجيش الأعلى على ذلك غير عابئ بموافقة أربعين وزيراً يشكلون عماد الحكومة الوطنية، كما أن قائد الجيش لم يكتف بمنحه مثل هذه الرتبة الهامة بل أهداه الموتسكل المسروق منذ ليلة أو ليلتين على الأكثر) ص٤١.

تعكس هذه الصور فساد الواقع السلطوي الذي يدل على مرحلة زمنية معينة حملت سمات هذه الفساد والتخريب الاجتماعيين، يعالق هذا الشكل للزمن الشكل الثاني الذي يشير إليه (ابن خلدون) في وصفه لأطوار الطغيان والفساد السياسي وقد سماه الطور الثالث آخر أطوار الاستبداد حيث (يجيء خلق التأله الذي في طباع البشر مع ما تقتضيه السياسة من انفراد الحاكم لفساد الكل باختلاف الحكم وينفرد به ما استطاع حتى لا يترك لأحد منهم في الأمر لا ناقة ولا جمل فينفرد بذلك المجد بكلية ويدفعهم عن مساهمته).

هذه الحالة هي التي ينفذ الروائي علي عبد الله سعيد إلى بنائها سردياً في نصه الذي يكتب زمن القمع والاستبداد السياسيين في صورة وطن تحول إلى مصحة عقلية حيث تجسد المكان الروائي في اختبار الحواس.

المكان الروائي:

تحمل بنية المكان في اختبار الحواس دلالة مقاومة انمحائه، حيث يمشهد المكان عسفه الذاتي الناتج عن اختزاله في مصحة عقلية، توحي بالامحاء والتلاشي والموت، وانتهاك الجغرافيا وصورتها الديموغرافية، حيث ينقمع المكان روائياً ويتقزم في جدران كئيبة للموت، لا ترد إلا صدى فظاعة صناعة وطن وإنسان ممسوخين، يحققان انصياعاً فظيعاً لنظم السلطة المسرفة في تصنيع إنسان آلي يستجيب ويثار وفق متطلباتها، لقد صار الوطن مختبراً كيميائياً ميكانيكياً لتدجين كائنه وإعادة إنتاجه بما ينسجم مع روح الاضطهاد العصابي للسلطة: (وأنا أدخل مكاناً وأنا أصعد وأهبط فوق المدارج الحجرية رأيت جثثاً شبه محنطة منذ عشرات الأعوام تستلقي فوق الأسرة الغرانيتية وتصرخ بحناجر ممزقة جثثاً كيلا تقع في الممرات أو الكاليدورات الضيقة رأيت جثثاً في عيادات الأطباء وغرف العمليات الخالية من الأوكسجين من كل ما يلزم للعمل الجراحي العاجل أو المؤجل إلى يوم القيامة) يكشف المكان بلاغة قسوة خريطة القهر والعتمة الوجودية التي تمارسها السلطة السياسية في صناعة كائن ميكانيكي مروض لولاء أعمى يشكل بؤرة سيرورة البناء الروائي.

إيقاعات سيرورة الرواية:

تتأسس البنية الدرامية لرواية اختبار الحواس على تشكيل حركة إيقاعية تحمل سيرورة الأحداث، تشدّ أوصال البنية الروائية إلى مركزية تتوحد فيها بانسجام الوحدات المتخالفة الإلفة للعناصر المشكّلة للنص

الروائي، وتتشكل هذه الإيقاعية في ظلال السرد بتقنية روائية تحتكم إلى مخيلتها الفنية، فتتداخل فيما بينها بعضوية لا تنكشف بسهولة عن حواجز انفصالية في الجسد الكلي للحركة الدرامية المتصاعدة في الرواية ويمكننا تقصي ملامح هذه الإيقاعات من خلال حالات الفعل الدرامي الروائي عبر الصورة التالية:

الإيقاع الفنتازي:

تبدأ الرواية بتقنية فنتازية تقوم على الوصف المبالغ المدهش المتصل بنسق أسطوري يمشهد حالة غرائبية تنجزها المخيلة بانفتاح ذهني محلق: (تخيلت أن جسده جسد عملاق من أولئك العمالقة الذين تحكي الأساطير عنهم أعاجيبها تخيلت أن حجم الواحدة من يديه بحجم ثلاث أياد ثلاثة مصارعين من الطراز الممتاز أو الجبابرة بعبارة أدق تخيلت أن حجم صدره بحجم صدر وحيد قرن منقرض تخيلت أن طول قامته يبلغ ٣٥٠ سم). يوقع علي عبد الله سعيد هذا الوصف الغرائبي لكائنه بتقنية الصعق الإضائي الذي يأخذ المتلقي بالدهشة الخاطفة فيسرد بآلية توقيعية الموت العجائبي لكائنه العملاق وطريقة نقله بواسطة شاحنة من الميناء إلى مصحة أخرى من ثم يصف دفنه بذات الرشاقة الإيقاعية للسرد خاتماً هذا الإيقاع بصعق إيحائي يتجلى بوصيّته الغريبة بدفن المحفة التي لا تلزم مرة أخرى.

الإيقاع الحكائي:

يشابك الإيقاع الحكائي الإيقاعي الفنتازي في بؤرة بناء الفعل الدرامي في الحبكة الروائية، لكنه يتمايز في نسيج السرد بمخزونه الوصفي المحرك للمخيلة رغم برودة سياقه الواقعي، يصور الكاتب لنا في هذا الإيقاع الملامح التكوينية للدكتور موريس فيعرض بحكائية يتناوبها الإخبار الواقعي والفخر الدرامي أوصافه الجسدية (طوله ١٧٤ سم، عرض منكبيه ٥٠ سم، عرض جبينه ٨,٥ سم، ثمرة قدميه ٤٨سم، نسبة الحول في عينيه٩٥٪ وأنفه مخروطي طويل، يداه معوقتان إثر حادث في مراهقته حصل على الدكتوراه في أكثر من اختصاص من أكاديمية عالمية ومنح رتبة ضابط شرف من قائد الجيش الأعلى)، (فالدكتور صانع القرارات والخرافات الزاهية والمعجزات الخارقة أو الراقية، إن أراد أن ينظر إلى تحت فما عليه إلا أن ينظر باتجاه الأعلى...) هكذا يتقاطع الإيقاع الفنتازي والحكائي في متن السرد الذي يعري بناة إرادة التصنيع البشري بتقنية قهرية تعسفية تدفع السرد إلى فرد مخزونه الساخط، فيتصل بظلال سخرية تحكي المفارقات الهزلية لنمو الأحداث، حيث يتغلب البطل على مخاوفه ويستسلم لرغباته وغرائزه التي تجمح في قيادته إلى تأسيس أفعاله بالعنف حتى في ممارسة الجنس مع المستخدمة كريستين ذات الوجه الممتلئ بالحيوية، فتتعرى روح الاستبداد والقمع في أفعاله بتقاطع نفساني مع ذاكرته التي تبرق له دائماً أقوال وأفعال الدكتور موريس عبر لقطات من أحاديثه مع الوفود الأجنبية عن مآثره وأعماله وتنقلاته المصيرية من بائع علكة إلى إسكافي إلى تاجر خضار فتاجر (أنتيكا) فسائق تكسي فعامل في مسلخ حكومي وملحمة خاصة وقد طارت أخباره وخبرته العتيدة إلى القيادة العامة فأوكلوا إليه هذا المنصب: (أي مولاي المفدى: لديّ إبداعات طبية علاجية في هذا المجال أو ذاك وتفوق حدود المعرفة أو الخيال أو التصوير أو التخيل). إيقاع السردي مشرع دائماً على المتن السياسي المغرق بالعنف والتدمير:

(للدكتور طريقته أو نظريته الخاصة في علاج كل من المخ والمخيخ والبصلة السيسائية التي اعتاد الدكتور ومن باب الدعابة أن يلقبها بالبصلة السياسية... كان كمبيوتر رأسه يبرمج الزمن الكافي أو اللازم لتخليص أفراد الشعب قاطبة من بصلاتهم العاطلة الفارغة التي لا تجلب لك ولهم إلا وجع الدماغ أي مولاي المفدى من الأفضل للشعب أن يكون قطيعاً من المجانين القرحين اللامبالين من أن يكون قطيعاً من التيوس السياسيين المعقدين المبتلين بالخرف والكآبة والتخريب).

الإيقاع الصدامي:

تنزاح سيرورة الأحداث وفق التوتر الدرامي لتشابك إيقاعاً صدامياً مركباً يحقق قطبه الأول صورة العنف السياسي لمصادمة الإنسان والوجود، أما الثاني فيتأسس على ردة فعل مباشر إزاء العنف السياسي فيصادم روائياً هذا العنف وتمثل هذه الإيقاعات حركة النهايات التراجيدية للأحداث والأفعال، فيصور الكاتب عبره جزءاً من اعترافات مساعد الدكتور للبطل عن كيفية سلق أمه المريضة واعترافات الدكتور موريس لمساعده عن علاقة أم الدكتور الجنسية مع خاله الأبكم وفجأة يتوتر الإيقاع الصدام من صدام الذاكرة التي تفسر عقد العنف عند أربابه إلى الحاضر حيث يدخل الدكتور ليمسك به مع كريستين ملتبساً بالجرم المشهود فتنفجر بركانية العنف عبر الأفق المبتدع للتعذيب البشري من الضرب بالمطارق الساحقة إلى السرير المليء بالمسامير الحادة، و تترافق أفعال التعذيب -المستحدثة بوحشية مصادمة بقسوة لتاريخ العنف- بتدافع حضور محطات جارحة في الذاكرة حيث يتذكر البطل وحشية السفاح الغرامي للدكتور مع زوجة أخيه وابنته التي حملت منه لكنه أجهضها بمساعدة أمها في الحقل وهي تقيم الآن في المصحة للمطالبة بنصيبها من الميراث، يكثف هذا الإيقاع في دلالاته أنوار أسئلة متوثبة عن معيارية الحساب والأخلاق السياسية، لقد أبدع الدكتور علاجاً ممسرحاً روائياً بتراجيديا غابية، وهو عبارة عن كمادات قطنية مملوءة بشوك الصبار ومبللة بالكحول يثبتها على الأعضاء التناسلية للبطل وكريستين فيقيدهما إلى الخلف مما أتاح لهما بالانتحار من نافذة المكتب، عندئذ يقرر الدكتور أن يتعشى مساعده مع الويسكي الأمريكي لأنه يريد أن يصاب مريضه بالجنون فقط وليس بالانتحار، بهذه الفجائعية المصادمة تقفل الرواية إيقاعها المسرف بالسفاح الأخلاقي للعنف السياسي المتواطئ. (ثم أخذ يرن الجرس الخاص بكتائب الحراس والإنزال المظلي ولم يكن يبصرهم حين وقفوا ببابه كأصنام من مرمر أو تمر بل كان يتلو عليهم كلاماً مفاده: أن أيها الحراس الملاعين الأوفياء اطبخوا لي مساعدي قلبوه حتى يحمر مع الثوم والبصل والنبيذ الفرنسي الأبيض سأتعشاه مساء اليوم مع أفضل ويسكي أمريكي لأنه اكتشف علاجاً سيئ الطعم يقود إلى الانتحار الجماعي لا إلى الجنون فقط).

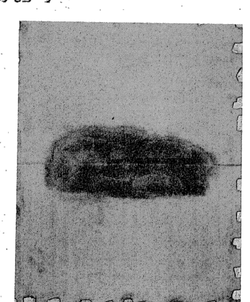
بلاغة النص السياسي:

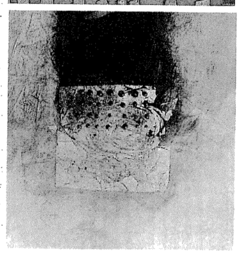
تتشبك هذه الإيقاعات في نسيج فني تتداخل وحداته العاطفية والفكرية والفنية في اتحاد عضوي يخلق نصاً روائياً ممتازاً بتوجهه السياسي المصادم، ويؤسس مناخ بنية روائية للقمع السياسي. متخذاً أداء العنف أفقاً كتابياً جديداً يقوم على الملكة الإبداعية للمقموع و المهدور والسري السياسي، وهكذا يتولد النص الروائي من الاكتشاف الحر للماهية الروائية المدخرة في منحنيات القمع السياسي فيفارق هذا النص في تجليات الرواية النصوص السياسية السائدة المرتخية إلى التوصيف الواقعي لصور الاضطهاد السياسي وعلائق فكر السلطة والمعارضة التي تخلق اضطهادها الموازي حيث لا تخرج عن كونها ترتدي قميص السلطة بالمقلوب. إن رواية اختبار الحواس تعيد خلق البهاء الروائي من كشوفاتها الفنية لمنتجات الوعي و اللاوعي الذي تصدر عنه ذاكرة الواقع السياسي وهو لا يبني خطابه الروائي على الهجاء السياسي أو السرد النقدي الواقعي التقليديين لأنه ينبش في عمق العقلية السلطوية التي تعيش عصاباً مرضياً معقداً، إذ لم يعد يكتفي السلطوي بالقتل بل راح يعيش نشوته في بناء مجتمع المجانين الذي يتلذذ في إقامته على صورة حفلة سمر للاضطهاد تشبع رغباته المنحرفة وتلك هي مأثرة اختبار الحواس التي تختبر حواسنا في إدراك فضاء هذه الفجيعة الوجودية التي نرتكز إليها.

شهر رمضان ادى الى انحسار العروض التشكيلية والجمهور

محمد العامري

بدت العروض التشكيلية في شهر رمضان المبارك أكثر استرخاء وانحسارا حيث ابتعدت المؤسسات الثقافية عن تنظيم الانشطة نظرا لانشغال الجمهور بالامور المنزلية باستثناء غاليري ٤ جدران ومؤسسة خالد شومان، اما باقي صالات العرض التي بلغ عددها اكثر من ١٥ غاليري فقد اكتفت بعرض لمقتنياتها من لوحات ومنحوتات وغالبا ما تكون تلك الاعمال قد سبق عرضها في مناسبات مختلفة . ويبدو لي ان الكسل الثقافي قد اقترن بشهر رمضان شهر الانجازات العظيمة في العصر الأسلامي كما لو اننا دخلنا في دوامة الاستهلاك المفتوح على مصراعيه. استهلاك المواد الغذائية وصولا الى المبالغة في التحضير لايام العيد. كأن الثقافة غير معنية بكسر روتين الكسل ومسبباته الاجتماعية بل ذهبت بعض المؤسسات الى تحويل الانشطة الثقافية الى انشطة ترويحية اشبه ببرنامج تليفزيوني الهدف منه تسلية المشاهد ، وهذا مؤشر واضح على ضعف فاعلية الحراك الثقافي في مؤسساتنا العربية الثقافية إضافة لعدم اخلاص المثقف ذاته للمسألة الثقافية وقضاياها. وفي هذا الحصاد سنقدم مساحة سريعة عن انشطة شهري ايلول وتشرين أول.





مؤسسة خالد شومان (دارة الفنون)

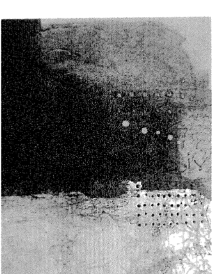
في معرض استذكاري قدمت مؤسسة خالد شومان معرضا بعنوان (تحية الى شاكر حسن آل سعيد واسماعيل فتاح الترك ونهى الراضي) شارك فيه كل من الفنانين سهى شومان وسامر الطباع وحازم الزعبي ومحمود طه وعزيز عمورة ورافع الناصري ومحمود العبيدي وسالم الدباغ وسامر اسامة وكريم رسن وابراهيم رشيد وعلي طالب ونديم كوفي وهيمت محمد علي ومها مصطفى وحليم مهدي. هذا المعرض اشتمل ايضا على مجموعة من اعمال الراحلين آل سعيد والترك والراضي ، ليشكل مشهدية متنوعة وذات مستوى عال مما اعطى المعرض زخما وعمقا فاعلين.

وجاء احتفاء الدارة بهؤلاء الفنانين يؤسس لخطاب هادئ وعميق في الوفاء لهذه التجارب. وقد دأبت مؤسسة خالد شومان على الاحتفاء بالتجارب العربية المهمة وتقديمها لجمهور الفن وهذا التوجه استطاع ان يحفر تقليدا ايجابيا في الساحات المحلية والعربية والعالمية ، فاحتفاء الدارة بالمبدعين والابداع لم يكن جديدا عليها فقد بدأ في عام ١٩٩٠ ليتواصل اللقاء والحوار الجاد في سبيل اثارة الاسئلة الجمالية العميقة على الصعيدين التنظيري واقامة المعارض. من هنا لا بد من التذكير بأن دارة الفنون قد ساهمت في تقديم ونشر تجارب هؤلاء الفنانين منذ تأسيسها وما زالت هذه المؤسسة تقدم وبشكل متواصل متطلبات نشر الثقافة بشقيها البصري والادبي.

غاليري الاورفلي

استضاف غاليري الاورفلي المعرض الشخصي للفنانة اللبنانية ريتا النخل التي تعرض اعمالها لاول مرة في الاردن حيث قدمت



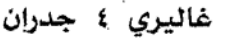






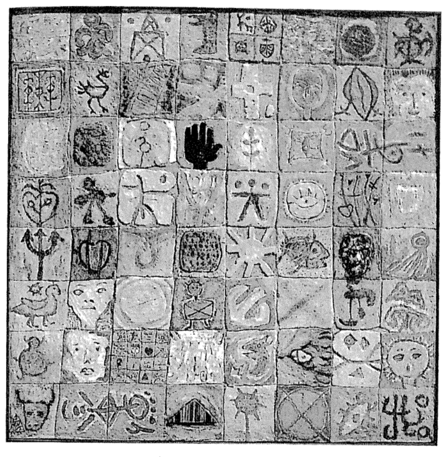
تجربة تعبيرية ملفتة من حيث معالجة موضوعاتها الفنية التي ارتكزت على البحث في طاقة الطبيعة التعبيرية الى جانب قدرتها في توظيف الألوان الصريحة التي أسهمت في اعطاء عملها الفني عمقا بصريا فاعلا. وتعتبر الفنانة النخل من الجيل الفني اللبناني الشاب الذي استطاع أن يجد مساحة مهمة في العروض اللبنانية والعربية، وقد سبق لها أن حازت على جائزة فنية في مهرجان المحبة.

وكذلك استضاف الاورفلي مجموعة من التجارب الفنية الاردنية عبر معرض جماعي جاء بعنوان لقاءات شارك فيه كل من الفنانين ياسر الدويك وعبد الرؤوف شمعون وغسان أبو لبن ومحمد العامري وحكيم جماعين وجهاد العامري وهيلدا الحياري ومحمود طه ويوسف بداوي ومحمد أبو عزيز. وهذا المعرض الذي قدم شريحة مهمة من الفن التشكيلي الاردني والذي ضم معظم الاجيال الفنية مؤشر واضح على تطور اللوحة الاردنية التي استطاعت أن تقدم نفسها كنص جمالي بعيدا عن الثرثرة والتي لا تقل أهمية بتقنيتها ومستواها عن التجارب العربية المعروضة في الاردن بل تجاوزتها في كثير من الحالات.



غاليري ٤ جدران

قدم الفنان العراقي رافع الناصري تجربة جديدة بعنوان " تجريد شعري " عرض فيها قراءة بصرية لمجموعة من القصائد الشعرية. وقد عرف الناصري بمثل هذه التجارب حيث سبق له وأن قدم تجربة في نفس الجاليري حول تجربة الشاعر أبي الطيب المتنبي. في هذه التجربة " تجريد شعري " يعود الناصري لينتصر لعمله الفني كقيمة فنية تتوازى مع النصوص الشعرية التي تناولها والمتأمل في المعرض يدرك بشكل جلي ان الناصري يقوم باسقاطات بصرية على الاشعار في محاولة منه لسبر تعبيرية القصيدة التي تتوافق مع نصه البصري. وعلى صعيد آخر نجد أن أعماله ما زالت تحافظ على نكهتها الخاصة القادمة من الفضاء الجرافيكي الذي احترفه حيث نجد ذلك في طبيعة بناء عمله التصويري المرتكز على المربع وفضاءاته التعبيرية





وصولا الى توظيفه للحروفية داخل المزاج التجريدي الذي عرف من خلاله.

وكذلك استضاف الغاليري معرضا شخصيا للفنان الاردني نبيل شحادة، وقد عرف شحادة بلوحته القائمة على تنظيم الحالة التعبيرية ويعتبر من الفنانين المعروفين في العالم العربي والغرب حيث عرضت اعماله في اكثر من دولة غربية واقتنت اعماله كبريات المتاحف في العالمين العربي والغربي وقد استطاع شحادة ان يؤسس لنفسه اسلوبا متميزا تأثر فيه مجموعة من الفنانين الاردنيين والعرب.

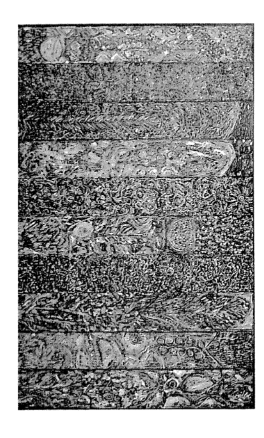
غاليري المركز الثقافي الملكي

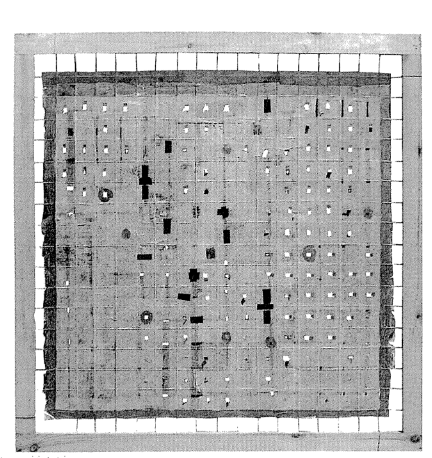
قدم الفنان الاردني الشاب غسان ختاتنة تجربة فنية ملفتة مظهرا تطوره الفني الواضح حيث سبق له وأن قدم تجارب سابقة في ذات الجاليري. ويعتبر الختاتنة من الفنانين الشباب الجادين في البحث عن فضاء خاص في لوحته الفنية حيث تخلى في هذه التجربة عن التفاصيل ذاهبا الى تكثيف العمل الفني عبر لغة تجريدية تعبيرية راقية من الممكن أن تقدم نفسها بصورة ملفتة مستقبلا، لأن الختاتنة قد وضع قدمه على بداية السلم الصحيح في مجال الرسم فكان همه في هذه التجربة هو الاخلاص لفكرة العمل الفني بعيدا عن التورط في الموضوع.

معرض الهيئة التدريسية في كلية الفنون والتصميم - الجامعة الاردنية

نظمت كلية الفنون والتصميم في الجامعة الاردنية معرضا للهيئة









التدريسية في الكلية الذي يعتبر المعرض الاول الذي يضم كل من الفنانين الاميرة وجدان علي وعزيز عمورة وياسر دويك وكرام النمري ومهنا الدرة وحكيم جماعين وحازم الزعبي وخالد خريس ولن آلن وسيرجي سكوف. المعرض الذي افتتحته جلالة الملكة رانيا العبدالله يشكل أساسا قويا لتثقيف طلبة الجامعة بمفهوم الفن وقضاياه الجمالية وكذلك يحفز الهيئة التدريسية على التواصل مع طلبة الجامعة عبر اثارة الحوار الجمالي داخل حرم الجامعة. اشتمل المعرض على أعمال في عدة مجالات مثل الجرافيك والرسم والنحت والخزف. وهو فرصة مهمة لتعريف المجتمع الجامعي بأنماط الفنون الجميلة وصنوفها، ونتمنى أن يشكل هذا المعرض تقليدا سنويا في الجامعة الاردنية حتى يسهم في بناء مجتمع جامعي يحمل في أفكاره وثقافته تربية جمالية صحيحة. واعتقد أن وجود كلية الفنون والتصميم داخل الجامعة الاردنية سيسهم بشكل فاعل في التعريف بالفن الاردني والعربي والعالمي عبر الدراسة والمعارض والحوار. والشيء الايجابي في هذه الكلية هي اعتمادها على كوادر وكفاءات اردنية ذات خبرات طويلة ستنعكس ايجابا على الطلبة ومستوياتهم الفنية.

الشاعر العربي وغواية السرد

اذا كان الشعر هو زبدة النطق الابداعي، وشاهد القطاف الخاص بالدهشة الابداعية الخالصة، فان النثر او السرد هو الاب المطيع والملبي الدائم لطموحات شقاوات الشاعر، وهو الاكثر احتمالا لتداعيات البوصلة الابداعية في مفاصل تاريخية، ظل الشعر يعجز عن استيعاب حيثيات حدوثها.

وقد اكد التاريخ العربي في تفاصيل دقيقة ومتعرجة لحادثة الشعر بان الشعر العربي الذي حمل عنوان "ديوان العرب" بامتياز، حين خرج من عباءة الشعر الجاهلي، وهرس براءته وبدويته الفطرية، منجذبا نحو الخطوة الاولى باتجاه بلاط الخليفة والسلطان، مدحا او هجاءً، ليحتك بليونة اجساد الجواري وملمس الدراهم، فانه قد بدأ بأخذ الشعر نحو تخوم منفعية لا تتفق اصلا مع الجنون الفطري لوادي عبقر الشعري، ولا مع مسه الجميل والمدهش حد الارتعاش.

والتاريخ العربي يذكر كيف ظل السرد العربي يحفظ ماء وجهه في حمايته للشعر، وفي قبوله لاقصاء السارد، وتحييد فعله الحضاري في اعمال انتجها الجاحظ، وتنظيرات نقدية اسس لها عبدالقادر الجرجاني، وحكايات ابن المقفع في كلية ودمنة، لا بل في اعمال اكثر سحرية ودهشة مثل "الف ليلة وليلة"، والتي اسست لاحقا البذرة الاولى لسحر السرد الغربي وتألق انتاجه الروائي والحكائي.

والغريب ان الشاعر العربي المتناسل عبر اكثر من تاريخ عربي، وعبر اكثر من قرن، ظلَّ يعيش بعافية الحفيد الذي يكتسي لحمه من لحم الجد الذي كان وزيرا للاعلام في القبيلة العربية، والذي كان الناطق الرسمي للقبيلة، وربما فارسها المغوار الذي يدفع حياته مقابل قصيدة كان قالها.

الشاعر الحفيد هذا تقمص شخصية الجد الحقيقي للشعر، واخذ يتكاثر في غير عاصمة عربية، وصار المنبر بالنسبة له حالة من الشغف والهيمان، الى درجة التوحم الدائم لاعتلاء منصة المنبر ونطق الشعر.

والشاعر الحفيد هذا جعل الشاعر يوسف عبدالعزيز يقول في مقالة كتبها في صحيفة الرأي الاردنية عام ١٩٩٤ "يا الله لكم هو مضجر هذا النثر وبليد، فيما روح الشاعر نزقة، وعيناه مثلمتان من قسوة التأمل".

والشاعر الحفيد هذا، ربما يكون هو المسؤول الاول عن غواية جذب العديد من المصابين بوهم الكتابة وحادثتها نحو منطقة الشعر، الى الدرجة التي صار من الممكن فيها اقامة امسيات شعرية متتالية لأكثر من سبعين شاعرا في مهرجان تم ضغط ايامه.

والشاعر الحفيد هذا هو الذي قسم مناطق الكتابة والابداع الى مناطق ذات صبغة تراتبية، الى الدرجة التي صاح بي احدهم مرة: اصمت انت مجرد قاص، انت سارد وانا شاعر! بمعنى ان الشعر هو فعل الكتابة الوحيد، وان السرد محض هراء.

لكن الغريب اننا نلحظ في السنوات العشر الاخيرة، بان ثمة غواية يمارسها السرد على الشعراء، وان رغبة خافتة تشبه التسلل عند اكثر من شاعر في الذهاب نحو منطقة السرد.

فالقارىء للعديد من الكتابات الشعرية خاصة في مجال قصيدة النثر يلحظ انها تعتمد في بناء قصائدها على سرد الحكاية الحياتية العادية باسلوب المفردة المتضخمة بالشعر، بمعنى انها صارت تبتعد عن روح الشعر وتنهج نهج شعرنة السرد، وصار يمكن ان نأخذ العديد من القصائد النثرية من ترتيبها الطولي الى وضعية السرد الافقي في الكتابة لكي نتأكد انها قصيدة سردية بامتياز.

واذا ذهبنا الى توصيف هذا النهج بأكثر من ذلك، ربما نكون اكثر قسوة في الوضوح حين نقول: بأن العديد من كتاب قصيدة النثر بدأوا تحت سطوة انجذابهم الى غواية السرد، يكتبون في قصائدهم ما يشبه القصة القصيرة جدا، بمعنى ان القصيدة عندهم بدأت تتدرج في سرد الحادثة كما يحدث في القصة تماما، مع فارق "الكاتشب" الشعري!

من جانب آخر بدأنا نلحظ ان شعراء بدأوا تحت سطوة غواية السرد بالعمل على كتابة سيرهم الذاتية، لا بل كتابة حياتهم المعيشة التعامل مع جانب سردي هو ادب الرحلات.

لكن ما يجهله فعلا العديد من الشعراء العرب بان غواية السرد هذه هي ازمة يعاني منها الشعر العربي ذاته.

واول ملامح هذه الازمة هو الحادثة السياسية العربية وخساراتها الفادحة، التي اخذت تؤسس لمشاهد في اكثر من عاصمة عربية واكثر من مكان عربي، حيث حادثة الانفجار اكبر من حداثة الشعر المقترح على الناجين من هذا الانفجار، لا بل اكبر من مساحة تخيل الشاعر للمأساة المتوقعة.

وثاني ملامح هذه الازمة هو الثقافة البصرية التي تسوقها الثورة المعلوماتية في كل بيت، ولعل مصطلح "تلفزيون الواقع" الذي بدأ يستشري في الفضائيات هو اعتى ملامح الازمة التي يعاني منها الشعر، والتي تجعل صانع المشهد يقول للشاعر هذا المشهد الذي هو اشد غرابة من الخيال هو من صناعة الواقع، فاي تخيل سوف تجيء به قصيدتك.

على الشاعر العربي الحفيد، ان يكف عن غواية السرد التي طالما تقزز منها تاريخيا، وان يبدأ بقد تجربته الشعرية من هذا المعدن الفولاذي الصلب الذي يغلف حياتنا وحياته.

خليل قنديل



للفنان : سلمان المالك


BASSAM NASR
2004